Berühmte Kunststätten

No. 16

7b
85-B
21123

Leipzig
E. A. Seemann

Paul Schubring

Pisa

Mit 140 Abbildungen

Ernst Kuhl copy

Paula A. Angerer
1901.

Berühmte Kunststätten

Nr. 16

Pisa

Piſa

Von

Paul Schubring

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1902

Alle Rechte vorbehalten.

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Gustav und Luise Marstaller

Inhaltsverzeichnis

Seite

1. Einleitung. Geschichtliches 1
2. Türme, Mauern, Kastelle, Hafen 7
3. Der Dom 14
4. Das Baptisterium 29
5. Der Campanile 39
6. Niccolò und Giovanni Pisano 42
7. Der Camposanto 68
8. Die Fresken des Camposanto 71
9. Die Bildwerke des Camposanto 110
10. Das Museo civico 123
11. Die kleineren Kirchen des 9. bis 14. Jahrhunderts 147
12. Das 16. Jahrhundert 168

Register 177

Die Abbildungen Nr. 3—8, 10, 15, 16, 18, 19, 26, 52, 53, 83, 84, 109, 111, 113 entstammen dem Werke: Rohault de Fleury, les monuments de Pise au moyenâge.

Abb. 1. Cimabue: Mosaik. Domapsis.

I. Einleitung. Geschichtliches.

Wir alle, denen Italien vertraut und teuer geworden ist, wissen, welch ungeheuren Gegensätze in Land und Leuten die Halbinsel birgt. Der Piemontese ist dem Pugliesen ebenso fern wie die steilen Höhen von Domodossola der weiten Campagna der apulischen Küste; zwischen dem Mailänder und dem Römer bestehen Unterschiede, die sich fast zu Gegensätzen zuspitzen; und gar Venedig lebt in seiner Eigenart völlig losgelöst vom Heimatlande. Die Unterschiede der Natur und des Klimas haben diese Verschiedenheit ebenso stark gefördert wie die so sehr verschiedenartige Vergangenheit der einzelnen Distrikte, die vor allem durch den so ungleichmäßigen Zuzug fremder Elemente und Völker bedingt worden ist. Die expansiven Kräfte des Landes haben sich strahlenförmig nach allen Himmelsrichtungen ausgewirkt. Während Venedig mit der ganzen Ostküste bis Brindisi die Front nach dem Orient hat, ruht der Blick der ewigen Roma über dem westlichen Mittelmeerbecken als der ihr zugewiesenen Machtsphäre. Während der Lombarde sich in stetem Anmarsch gegen die Alpen befindet, drängt Geschichte und Gegenwart den Sicilianer nach Süden zur afrikanischen Küste. Die Großartigkeit dieser vierfachen Frontstellung ist bedingt durch den einzigen Charakter des Landes als

Halbinsel, deren Grenzen ebenso fest wie locker sind. Der Deutsche empfindet bei solcher Betrachtung jedesmal wieder schmerzlich die Ungunst der heimatlichen Geographie, welche uns statt einer vierfachen nur die Nord- und Südfront gestattet.

Aber nicht nur die einzelnen Provinzen Italiens erweisen sich als eigenartige Individuen und als Solisten in der italienischen Volkssymphonie; auch innerhalb der engeren Grenzen fehlen diese charaktervollen Gegensätze nicht. Namentlich das Land, das abgesehen von der Lombardei und Rom der Träger der politischen und Geistesgeschichte Italiens gewesen ist, Toscana, birgt die größten Ueberraschungen im eigenen Distrikt. Man greife drei benachbarte Städte in Deutschland heraus, etwa Braunschweig, Hildesheim, Hannover im Norden, oder Köln, Bonn, Düsseldorf im Westen, oder München, Augsburg, Regensburg im Süden — jedesmal stellt sich eine mehr und weniger einheitliche Gruppe dar. Der Menschenschlag ist derselbe, der Dialekt ist derselbe, Haus und Hof gleichen sich innerhalb solcher Gruppen. Wer in Toscana die drei Hauptstädte Florenz, Siena und Pisa bereist und das Gemeinsame (natürlich nicht nur das generell italienische) herausuchen möchte, wird überrascht sein, wie grundverschieden hier alles ist. Zunächst der Menschenschlag: der Florentiner ist kühl, herb, mißtrauisch und rationell; der Sienese ist freundlich, lyrisch, herzlich, gutmütig; der Pisaner ist mürrisch, unzufrieden, unthätig. Ebenso die Landschaften: das Arnothal mit seiner Blumenstadt und seiner Domkuppel in der Tiefe ist das Gegenteil von dem Felsennest Sienas, dessen höchste Spitze die Kathedrale dem Himmel präsentiert; und beiden entgegengesetzt dann der flache Plan an der nahen Küste mit der fadendorfmäßig auseinander gezogenen Stadt, wo als einziges landschaftliches Motiv der breiter gewordene Arno sich fast hochmütig spreizt, bevor auch er dem erwartenden Erzeuger sich freudebrausend an das Herz wirft. Die Gegenwart würde uns auf den drei Plätzen vielleicht nicht so verschiedenartig anmuten, wenn die Vergangenheit nicht eine so scharfe Profilierung vollzogen hätte. Pisa ist die älteste Gründung, Seestadt, einst eine Fürstin des Mittelmeeres, mächtiger als Genua und Amalfi, seit dem Jahre 1300 stumm und Knecht, heute nur ein melancholisches Denkmal der eigenen verblichenen Herrlichkeit. Auch Siena ist heute stiller geworden; aber das paßt zu der Heimat der hl. Caterina und des hl. Bernardino. Hier lebt man noch heute in den köstlichen gotischen Erinnerungen und wir erleben diese Vergangenheit wie lebendige Gegenwart. Florenz endlich, die Lieblingstochter der Renaissance, dann Residenz der Großherzöge, für kurze Zeit auch der Mittelpunkt des jungen Königtums, im heißen Streit der Gegenwart stehend, in den die steinerne Herrlichkeit von Giottos Campanile und Brunelleschis Kuppel machtvoll anspornend hereinleuchtet — dieses heutige Florenz bildet wieder ein Individuum für sich, dessen charaktervolle Züge sich uns gerade durch den Vergleich mit den beiden anderen Städten verdeutlichen.

Starke Differenzierung ist die Folge gesteigerten Lebens. Ueber Toscana sind Zeiten höchster Machtentwicklung herüber gegangen, die jeden Bürger zu höchster Anspannung zwangen, der nicht weggefegt werden wollte. So haben alle seine Städte sich recken müssen und im heißen Nahkampf feste Augen und nervige Hände bekommen; die Prägung in jenem höchsten Wettstreit ist noch heute erkennbar, wo

Florenz schlechthin Siegerin geblieben ist und Siena sich in williger Bescheidenheit, Pisa mit bitterer Empfindung vom modernen Theater zurückgezogen haben.

Pisas Geschichte erzählt sich schneller als die von Florenz oder Siena, weil sie kürzer ist. Freilich geht sie in die früheste Vorzeit mit ihrer stolzen Sage zurück. Plinius, Dionys von Halicarnaß und Virgil werden zu Zeugen gerufen, daß kein anderer als Pelops*) die Pisaten aus der Peloponnes hierher in das neue Pisa geführt habe; Aeneas**) soll hier gezeltet, Nestor den Lebensabend beschlossen haben. Die Etrusker hätten die Stadt ausgebaut, die später als römische Kolonie blühte und von Augustus das Municipium erwarb. Dann schweigen Sage und Kunde; es folgen jene vierhundert Jahre Vergessenheit, von 400—800, die fast über der ganzen Halbinsel wie ein wohl ewig unerschlossenes Geheimnis liegen. Die Goten erscheinen hier nicht, ebenso wenig die Longobarden. Sich selbst überlassen, abseits liegend, tritt Pisa auch mit keinem Nachbar in fördernden Streit. Nur eins giebt es, was unheimlich lockt und winkt: das Meer. In jener Zeit schaukeln nur kleine Kähne vorüber; nur hier und da meldet sich einmal ein Wikingerboot. Aber als dann die Tage kamen, in denen der Orient sich erhob und den Occident mobil machte, als der Islam seine Sarazenen sandte, da erwachte auch Pisa aus seinem Gondelschlaf; ihm sollte eine besonders wichtige Rolle zufallen.

Es ist bekannt, wie der erste Vorstoß des Islam, den die Mauren wagten, mit der Ueberrumpelung der nordafrikanischen Küste und der Niederwerfung Spaniens endete. Mit Entsetzen sah das Abendland die Massen aus dem Osten hervorquellen, die von einem religiösen Fanatismus befeuert, den Tod nicht fürchtend, alles beiseite schoben und alles an sich rissen. Als dann die Besitznahme Spaniens vollzogen war, atmete das Abendland auf. Man glaubte, der arabische Vampyr habe sich gesättigt. Aber da erschienen andere Scharen aufs neue am Mittelmeer, gleichzeitig mit den mongolischen Vettern im Norden. Von Nordafrika setzten sie über und suchten — zum Glück vergeblich — den Süden Italiens, namentlich Apulien zu brandschatzen. Der byzantische Katapan von Bari wies sie zurück, wenn er sich auch einmal zu einem unnatürlichen Bündnis mit ihnen einließ, als es galt, den beiden Teilen gleich verhaßten deutschen Kaiser Otto II. abzuschlagen! Sicilien dagegen fiel ihnen ebenso völlig zur Beute, wie einst Spanien den Mauren. Und nun wird Sicilien das Ausfallthor; kleine Schiffe sausen durch das tyrrhenische Meer, sie ankern in Ostia; der ewigen Roma droht der Halbmond des Kalifen! Und noch höher herauf fliegen die Kähne — eines Tages landen sie in Pisa; Sardinien und Corsica wird umschwärmt. Es war im Jahre 828.

Damals haben sich die Pisaner in schöner Kühnheit erhoben. Ganz allein — weil die andern die Gefahr nicht unmittelbar fühlten — wagten sie sich unter dem Befehl des Conte Bonifazio mit ihrer kleinen Flotille bis Afrika vor und

*) Pisa mihi patria est et ab Elide ducimus ortus.

**) . . . di quel giusto
Figliuol d'Anchise, che venne da Troia
Poich' el superbo Ilion fu combusto.
(Dante).

züchtigten die Barbaren im eigenen Lande. Die Sarazenen ließen Pisa liegen und zerstörten statt dessen Genua — damit schien die Gefahr fürs erste beschworen.

Nicht nur dies erste Mal blieben die Pisaner einsam in der Abwehr des gefährlichen Feindes. Die an der Westküste ziemlich isolierten Bürger nehmen in der italienischen Geschichte eine ähnliche Stellung ein wie die Friesen in der deutschen. Wie diese sich ohne Reichshilfe der Nordmannen erwehren mußten und daher bald, nur auf die eigene Faust vertrauend, eine isolierte politische Existenz an der Peripherie des Reiches führten, so haben sich auch die Pisaner unwillkürlich während dieser Selbstverteidigung losgelöst von dem schleppenderen Gang der Entwicklung des Binnenlandes. Früh ragten sie hervor, und leisteten, auf sich gestellt, eine große vaterländische Aufgabe. Ihr Handel ist daher auch der erste und älteste, ihre Kunst wird führend für das ganze Italien. Aber darum wurde Pisa auch früh alt und durfte ohne Scham zurücktreten, als die Nachbarstädte, bisher im Schutz der Berge und Wälder geborgen und in ruhigerem Tempo lebend, erst begannen hervorzutreten.

Im Jahre 1003 erfolgte wieder ein gefährlicher Vorstoß der Sarazenen, zunächst gegen Rom. Der geängstete Papst Gerbert (Silvester II.) rief die Pisaner zu Hilfe. Diese eroberten achtzehn feindliche Schiffe mit vielen Gefangenen; Sardinien wurde den Sarazenen wieder genommen. Und dann ein seltsames Schauspiel: Die Pisaner dringen weiter nach Süden zu vor und brennen die sarazenischen Hütten in Calabrien an — zu gleicher Zeit aber brechen die Araber in Pisa ein und legen es in Asche! In den Wochen, die folgten, wird der Grund zu Pisas Größe gelegt. Es war ein Krieg im weiten Meer bis aufs Blut, bei dem keine Bucht undurchsucht blieb. Nachdem das tyrrhenische Meer gründlich gesäubert war, erschienen die Pisaner sogar im Jahre 1030 in Karthago und nahmen es ein. Die liguriſchen Inseln Corsica, Elba gehörten bald (1051) den kühnen Eroberern. Villani sagt in seiner Chronik mit Recht: In questi tempi la città di Pisa era in grande e nobile stato; quasi dominavano il mare con loro legni e mercanzie. Den Höhepunkt dieser Jahre bezeichnet die Einnahme von Palermo im Jahre 1063. Zur Erinnerung an diesen stolzen Sieg ist der Dom gebaut worden.

Wie die Heimatsstadt damals aussah, meldet der Weltreisende Benjamin ben Jona, der 1067 zehntausend Türme und Burgen in Pisa gesehen haben will; und 1076 beklagt der Mönch Donizone es im Nekrolog auf die Gräfin Beatrix, der Mutter der bekannten Mathilde von Tuscien, daß die edle christliche Fürstin begraben liege in einer Stadt, die da wimmle von Heiden, Türken, Afrikanern, Persern und Chaldäern.

Mit den militärischen Siegen gingen die kommerziellen Hand in Hand. Wo es anging, wurden Handelsfaktoreien, Emporien, Kontore errichtet. Diese erstreckten sich weit nach Osten bis nach Griechenland, Aegypten, Kleinasien, Konstantinopel, Antiochia, Tyrus. Was die Pisaner den so viel civivisierteren Morgenländern gebracht haben mögen, ist nicht recht klar; sicher ist, daß sie gegen ihre Produkte vor allem Seide, Weberarbeiten, Teppiche, wohl auch Elfenbein und Bronzearbeiten eintauschten. Das Pisaner Handelshaus des Umili, das in Konstantinopel sein eigenes Kontor hatte, scheint das bedeutendste gewesen zu sein. Schon 1075 wird

ein Handels- und Seegesetz für alle Pisaner Dependenzen eingeführt und dies von Papst Gregor VII. anerkannt, dem sich dann 1081 auch der Kaiser Heinrich IV. anschloß. Vorher schon, im Jahre 1053, war die erste casa di Misericordia in Pisa gegründet worden; sie hatte für Matrosenwitwen zu sorgen, Gefangene loszukaufen, verwaiste Bräute auszusteuern u. s. w. Wir blicken hier in eine breit verzweigte und kunstvoll geregelte Verwaltung hinein, die sich mit unseren Begriffen vom 11. Jahrhundert in Deutschland schwer vereinigen läßt.

1088 gelang die Eroberung von Tunis und die Befreiung zahlloser hier schmachtender Christen. Zum Dank dafür ernannte Urban II. 1091 die Pisaner Kirche zum Erzbistum mit der Oberhoheit über ganz Corsica. Dann folgen die denkwürdigen Jahre des ersten Kreuzzuges. Im März 1099 segelte die Pisaner Flotte nach Syrien. Pisaner, Cucco Ricucchi und Coscotto del Colle, sollen es gewesen sein, die als die Ersten Jerusalems Mauer übersprangen; ihr Anführer Buglione wird in den Chroniken mehrfach gerühmt. Manche Pisaner blieben im heiligen Lande und trieben von hier aus den Handel weiter. Im Westen wurden gleichzeitig die Mauren von den Balearen vertrieben; die Beute kam gerade noch rechtzeitig an, um beim Dombau noch verwandt zu werden. Am 16. September 1118 weihte Gelasius II. den stolzen Bau im feierlichen Hochamt. Es muß ein unvergeßlicher Tag für die Pisaner gewesen sein; denn ganz Italien hatte dem Dom nichts an die Seite zu stellen.

Aber noch länger folgen glückliche Jahre. Pisa wandte sich jetzt gegen einen anderen Eindringling, der nicht von Süden, sondern von Norden kam, die Normannen. Ihre Eroberung Apuliens unter Robert Guiscard und Siciliens unter Roger ist bekannt. Dort gelang ihnen die Vertreibung der Byzantiner; hier konnten sie die Sarazenen wohl besiegen, aber nicht verdrängen. Kaum hatten sie sich aber der Westsüdküste Italiens und Siciliens bemächtigt, als die Pisaner sie aus Reggio, Neapel, Gaeta, Amalfi, Ravello und Scala wieder vertrieben. In Amalfi wurde damals der vom Orient hierher verschleppte Codex Justinianus mit den Pandekten von den Pisanern erbeutet; er bildet heute eine Zierde der Laurenziana in Florenz.

Mehr als einmal waren die Pisaner auf diesen Fahrten in die Interessensphäre der Genovesen geraten. Sie waren ihre natürlichen Feinde; denn beide Städte waren auf denselben Jagdgrund angewiesen. Hatte bis dahin der Kampf gegen Mauren, Sarazenen und Normannen die Pisaner von Sieg zu Sieg geführt, so sollte die erbitterte Fehde mit der Nachbarstadt ihren Sturz herbeiführen. Mehr als einmal traten die Päpste dazwischen; namentlich die Oberhoheit über Corsica war ein ewiger Zankapfel. Auch die anderen Nachbarstädte, Florenz und Lucca wurden eifersüchtig; zudem gruppierte der internationale Gegensatz der Guelfen und Ghibellinen auch diese (guelfischen) Städte gegen Pisa. Als Friedrich II. die Augen geschlossen hatte, that sich (1251) das Dreigestirn Genua, Florenz, Lucca gegen Pisa zusammen. Aber Pisa wehrte sich; es schloß 1258 mit Venedig einen Trutzbund gegen Genua, es siegte 1260 mit Farinata degli Uberti und den Senesen bei Montaperti an der Arbia über die Florentiner. 1284 aber schlug die Stunde für die Pisaner; bei der Insel Meloria erlagen sie den Genovesen, da die Venetianer

sie im Stich ließen. Ein entsetzliches Blutbad tötete die Hälfte der Pisaner Soldaten, die anderen wurden gefangen nach Genua gebracht, wo das Sprichwort geprägt wurde: Chi vuol vedere Pisa vada a Genova. 1288 wurden die vom Conte Ugolino della Gherardesca geführten Guelfen aber wieder gestürzt; der Graf wanderte mit seinen Söhnen Gaddo und Uguccione und den Neffen Brigata und Anselmuccio in jene torre della fame, die durch Dante (Inferno XXXIII) weltberühmt geworden ist.

Mit dieser schauervollen Katastrophe schließt eigentlich die Geschichte Pisas. Wie man nach Ranke nur die Päpste zu kennen braucht, die wirklich regiert haben, so endet für uns eine Stadtgeschichte da, wo ihre Bedeutung vorbei ist. Wohl gab es Tage der Hoffnung wie 1311, als der junge von Dante so leidenschaftlich begeisterte Kaiser Heinrich VII. in Rom einzog; aber nach zwei Jahren schon starb der Kaiser in Buonconvento und die Pisaner konnten nur noch seinen Leichnam bergen. Im Gefühl eigener Ohnmacht übertrugen sie dem Condottiere Uguccione della Faggiola die Macht; er wie Castruccio Castracane, Raniero Gherardesca u. a. benützten diese Stellung zu maßlosen Erpressungen. 1320 ging Sardinien durch päpstlichen Spruch an das Haus Aragon verloren. Pisa wurde ein Spielball fremder Machthaber, deren letzter Giangaleazzo Visconti (1399) war; sie mußte es fast als das Ende ihrer Leiden auffassen, als sie 1406 an Florenz verkauft wurde und dadurch unter feste Verwaltung kam. Die Eroberung erfolgte am 9. Oktober. Der Anführer der Pisaner, Giovanni Gambacorta, verriet, als die Lebensmittel zu Ende waren, die Stadt um 50 000 Fiorini*). Während Genua und Venedig noch zwei Jahrhunderte lang sich in die Handelsherrschaft über das Mittelmeer und die Levante teilten, mußte Pisa sich damit begnügen, seiner großen Vergangenheit nachzuhängen, in der die Stadt eine für das Geschick Gesamtitaliens so wichtige Rolle gespielt hatte.

*) Ein Cassonebild bei Charles Butler in London schildert diese Eroberung Pisas.

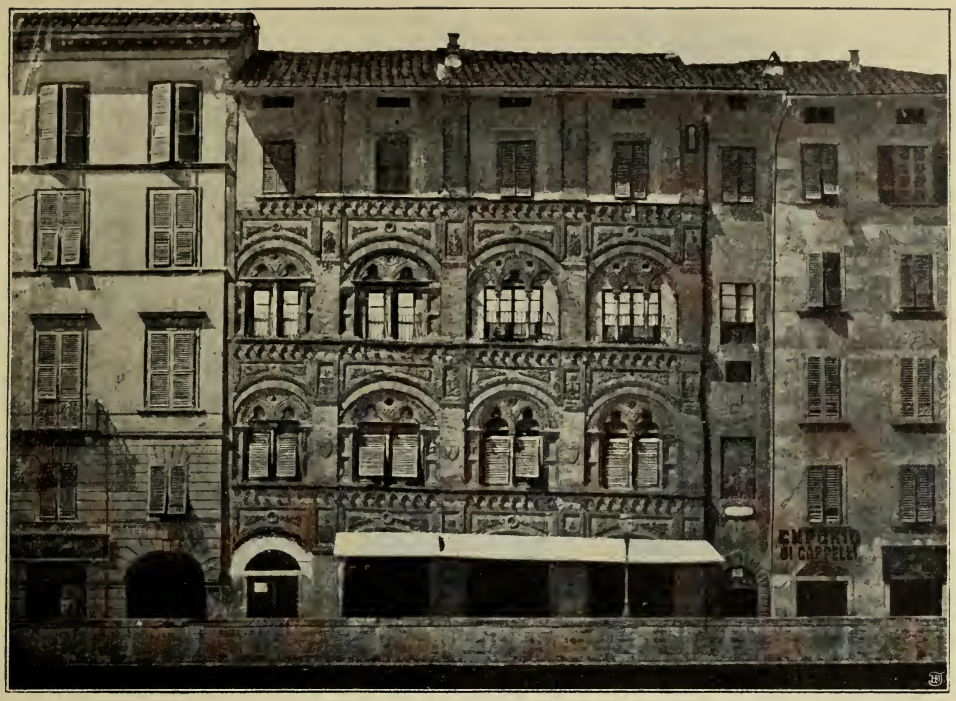


Abb. 2. Palazzo Agoſtini.

II. Türme, Mauern, Kaſtelle, Häfen.

Piſa gehört zu den Städten, deren Silhouette einſt durch die Fülle der hochragenden Türme beſtimmt wurde*). Die urſprünglich der Verteidigung gegen den äußeren Feind, dann der heimiſchen Geſchlechterfehde dienende und unentbehrliche Anlage ſcheint von Südfrankreich (Toulouſe, Avignon) nach Genua und von dort nach Toscana und der Lombardei durchgedrungen zu ſein. Pavia und Cremona werden von Muratori Papia Turrita, Cremona Turrita genannt. Ferrara, Verona, Milano, Bologna, Viterbo, Forli hatten ihre Türme, ihre Gariſenda und die Torre degli Aſinelli; und von Rom ſingt Fazio degli Uberti:

Furono miei castelli, e le alte torri
E gran palagi e gli archi trionfali.

Allein der Borgo hatte vierzig Türme; Alexander IV. ließ während ſeines Pontifikats in der Stadt hundertvierzehn abtragen. (Abb. 3.)

Immerhin ſcheint es Toscana in der Himmelsſtürmerei allen voran gethan zu haben und Piſa beſitzt, wenn nicht die höchſten und meiſten, ſo doch die älteſten Türme. Der Turiſt Benjamin de Tudèle fabelt im Jahre 1154 von 10000 Türmen; die Verga d'Oro, die Lanfredonia, die Türme der Uppezinghi, Galetti, Ugone, Guinizone, Saſſetta ſpiegelten ſich in den Fluten des Arno. Eine ſtrenge Bau-

*) Vgl. Rohault de Fleury, La Toscane au moyenage, p. 17 ff.

ordnung wehrte dem gerade in dem Turmbau sich gern spreizenden Geschlechterstolz. Kein Turm durfte nach den Bestimmungen von 1174 höher als 50 Braccia (à 0,58 m) sein; der den Balduini gehörende Turm von Santo Stefano gab das

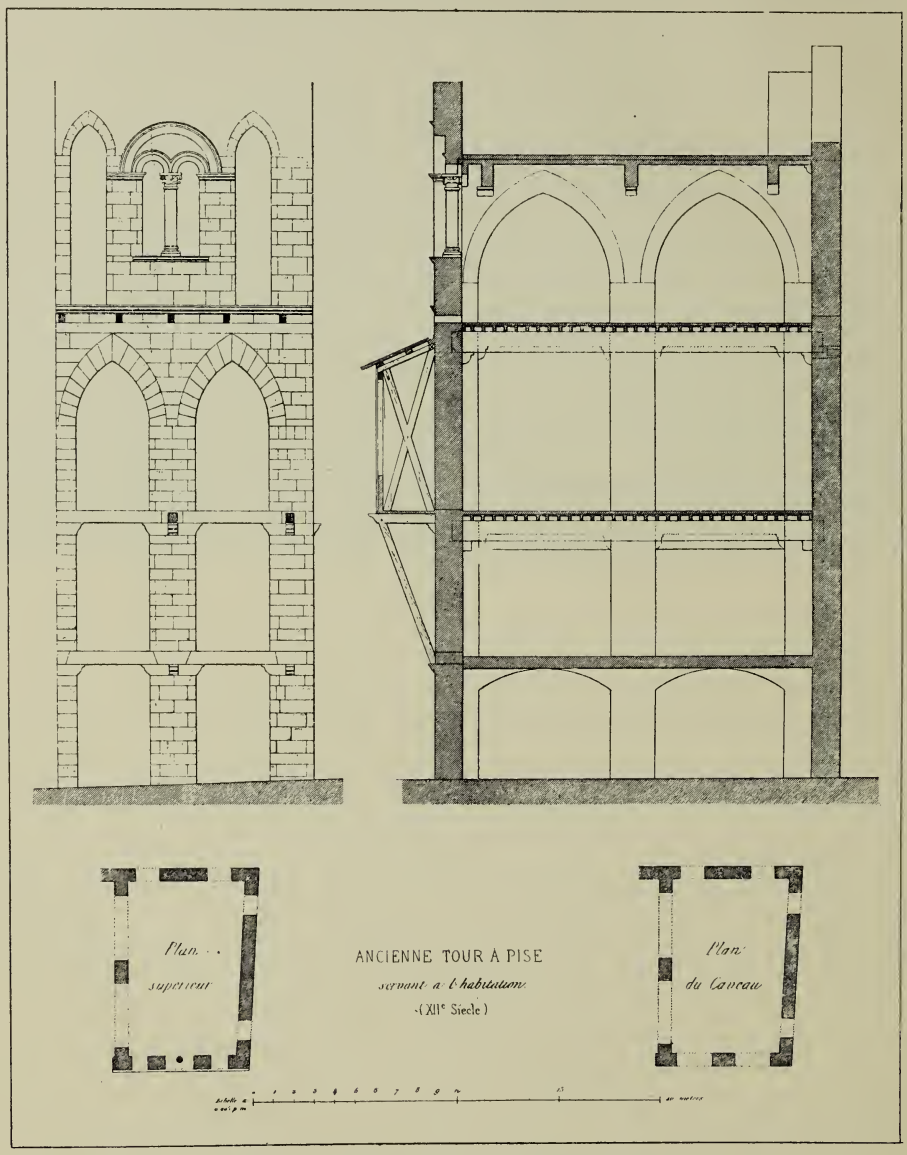


Abb. 3. Turmanlage. 12. Jahrhundert*).

höchste Maß an. Ebenso genau wurde über ihrer Erhaltung gewacht. Da diesen Windfängern selten eine mehr als hundertjährige Existenz gewährleistet werden konnte, so war nur durch peinlichste Kontrolle eine dauernde Lebensgefahr zu beschwören.

*) Diese und achtzehn weitere Abbildungen sind Rohault de Fleurys Les monuments de Pise au moyenâge entnommen.

Trotzdem war z. B. der Sturz der Torre Giudici di Gallura auf der Piazza Porci, bei dem fünfzig Tote blieben, nicht vorauszusehen. Eine gleiche Katastrophe ereignete sich am 15. Juni 1336, wo am St. Viktorstage die Torre di Ferro an der Piazza de' Priori umstürzte; die erschreckten Bewohner deuteten die drei Risse beim Einsturz in angstvoller Weise als un gran segno. Solche Erfahrungen ließen gegen die Turmbauten immer mehr Regeln aufschießen. Die drei Hauptfeinde dieser Torri, der Wind, das Wasser und das Feuer (denn die Holzdielen und Bohlen konnte man nicht entbehren) spotteten aber aller Vorschriften doch immer wieder.

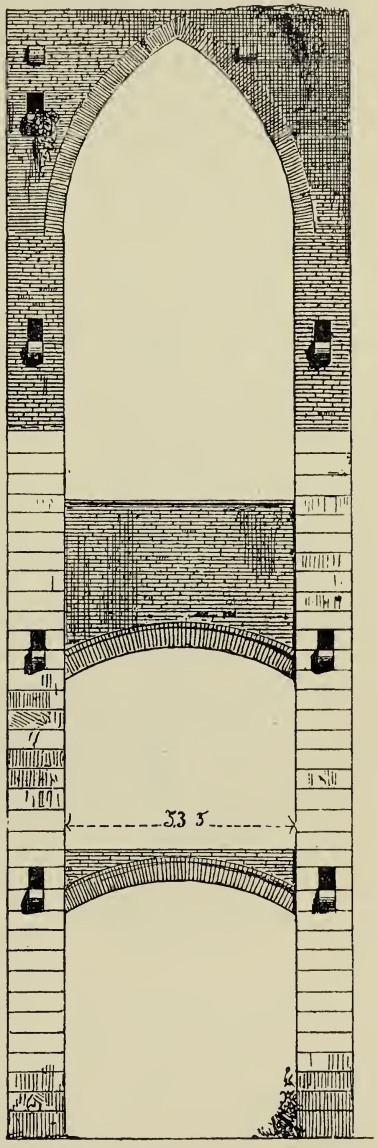


Abb. 4. Alter Turmbau mit späteren Backstein-Zusätzen.

Eine besondere Art der Türme diente zu Gefängnissen. Die vulgären Gefangenen wanderten in die Torre dei Famiglitti, nahe dem Dom, wo z. B. 1291 die ganze Bevölkerung von Cancinaia untergebracht wurde. Berüchtigter ist die Torre della Fame geworden, an der Piazza Anziani, die von Ruggiero für den Conte Ugolino gebaut wurde und sich inmitten der Umgürtung des Bailo erhob. Das Parterre ist durch zwei kleine schmale Fenster erhellt; das eigentliche Verließ ist ein elendes Gelaß, wo man eher den pisaner Adler füttern (Dante, Inf. XXXIII) als Menschen verhungern lassen konnte. Dante hat über keine Stadt so hart geurteilt wie über Pisa; sein Fluch

Ahi! Pisa, vituperio delle genti
Del bel paese dove il si suona

ist bekannt. Darin äußert sich nicht nur der Florentiner, sondern auch der Toscaner schlechthin; das spätere Geschlecht kann es den Pisanern nicht vergessen, daß diese älter, reifer und weiser, aber auch trügerischer sind.

Man darf übrigens unter diesen Türmen nicht bloße Hochbauten verstehen; sie sind eine kleine Burg, in ihrer kraftvoll schlanken Höhe gerade wegen der Schlichtheit sehr eindrucksvoll. Das hohe Parterre mit dem Mezzanin öffnet sich nur in einer schmalen Thür und wenigen engen Fenstern; erst das in der Höhe einer heutigen zweiten Etage lichter gestaltete Obergeschoß hat ein doppeltes Paradefenster. Die Torre degli Upezzinghi besitzt auch noch das weit schattende vorkragende Dach. Der Typus dieser Torri bildete die Grundlage auch für den florentiner Burgpalast, der sich erst im 15. Jahrhundert zu einer reicheren Herrlichkeit entwickelte.

Im engen Zusammenhange mit den Türmen stehen die Thore und Mauern der Stadt. Solche Zweckbauten fortifikatorischer Anlagen sind die konservativste Architektur, die es überhaupt giebt. Denn überall ist die Absicht die gleiche, überall wird sie mit den gleichen Mitteln bestritten. Pisa hat bis ins 8. Jahrhundert an den antiken Traditionen festgehalten und sie auch später kaum weiter entwickelt. Ein zuerst von Flaminio del Borgo wieder aufgefundener Plan der alten Stadt trug die Inschrift: Lo forte di Pisa de lo ottogento LIII conforme fue liniato per maestro Bonanno di Pisa. Selbst wenn er apokryph sein sollte, so ist er jedenfalls richtig; die Anlage entspricht den sonstigen topographischen Nachrichten. Danach war die alte Gründung nicht nur durch den Arno, sondern auch noch durch den heute verschwundenen Nebenfluß Auser begrenzt, an dessen Nordende die großen Bäder des Nero lagen. In gleicher Höhe nordwestlich lag (an Stelle des heutigen Baptisteriums) der Hadrianstempel und davor die alte Kirche Sa. Maria in palude, an deren Stelle dann später der Dom trat. Näher der Nordwestmauer lag das alte Amphitheater; nächst den Bagni der bedeutendste antike Bau. Unmittelbar am Arno und der Stadtmauer war der alte Hafen, die sogenannte Naumachia. Vier alte Thore führten in die zwischen dem Arno und den antiken Gebäuden der Bagni und des Templum sich lagernde Stadt: die Porta aurea am Arno, die Porta al mare an der Nordwestseite (nahe dem Amphitheater; Reste davon noch in der Via San Giorgio); an den beiden andern Seiten die Porta del Ponte im Norden und die Porta Samuele im Osten. Vor den Thoren (forisportam) lagen westlich S. Lorenzo und San Leonardo in Pelliciai, San Andrea, S. Michele und San Matteo im Südosten, wo der natürliche Platz für die Erweiterung des eingeengten Gebietes sich bot.

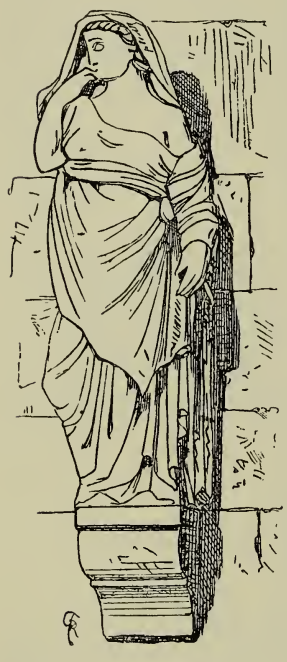


Abb. 5. Madonna Chinsica.

Aber auch das südliche (linke) Arnoufer war nicht unbewohnt, wenn ihm auch der Schutz eines Mauerrings fehlte. Die Sage meldet, ein König, Musetto, hätte die Ansiedelung überfallen und der Schrei einer Dame, Chinsica, die entfernten Besitzer zurückgerufen, welche den Feind dann abgeschlagen hätten. Zum Dank wurde der verdienten Dame eine Statue gesetzt, die noch heute nahe bei San Martino steht. Es ist in Wahrheit eine römische Gewandfigur, etwa aus dem 4. Jahrhundert. Das Werk ist wichtig für Niccolò Pisanos Stil geworden. Eine noch größere Ehre erfuhr Frau Chinsica dadurch, daß sich der ganze südliche Stadtteil fortan nach ihr benannte; bis heute hat sich diese Bezeichnung erhalten. Richtiger ist das Wort Chinsica wohl als arabische Bezeichnung (= fondaco) anzusehen.

Der engen Eingürtung entzog sich die Stadt im 11. und 12. Jahrhundert und drang nach Osten vor, während gleichzeitig an der Stelle des alten Hadrianstempels und der Kirche Sa. Reparata in Palude der Dombau begann, der auch hier im Norden

neue Mauern forderte. Der Krieg mit Lucca und der zweite Kreuzzug von 1146 ließ aber diesen zweiten Mauerring nicht zur völligen Durchführung kommen. Erst als im Jahr 1155 das neue Baptisterium den Baueifer wieder entfachte, wurde Bonannus mit der Vollendung des zweiten Ringes betraut. Es blieb nicht bei der einfachen Ringmauer; Barbacanen legten sich an die Hauptstraßen. Die Hauptschwierigkeit war der Transport der Steine vom Monte Pisano, von dem man bis zu S. Zeno einen Kanal grub. Erst um 1160 wurde auch das linke Arnoufer, die Chinsica, in den Mauerring einbezogen. 1286 werden dann die Mauern er-

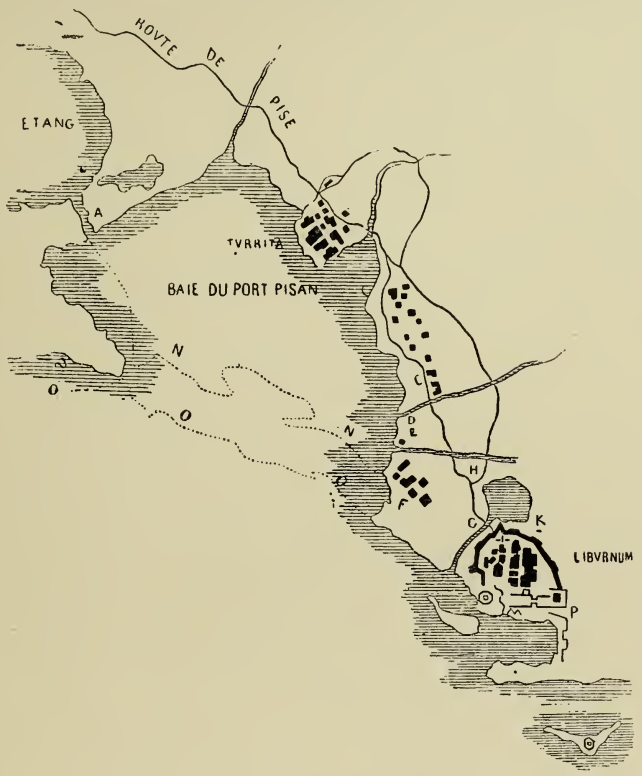


Abb. 6. Der Hafen Pisas.

höht, mit zweigeschossigen Thoren durchsetzt, der freie Rayon an der Stadtmauer wird rasiert auf eine Breite von 8 Cannae (etwa 18 m), um in Kriegszeiten dem Feind keinen Stützpunkt zu gewähren und das Gelände entsumpft. Die Pisaner sollten den Segen solcher Entschlüsse und Aufwände bald erfahren. Als 1317 Ludwig der Baier und Castruccio Castracane vor ihren Mauern erschienen und mit Minen, Holztürmen (castella di legname) und andern unerhörten Ballistkörpern von zwei Seiten die Erstürmung versuchten, hielt sich die Stadt länger als einen Monat gegen die deutschen Heere; nur innere Spaltung öffnete dann dem Kaiser die Thore. 1336 wurde der Ponte della Spina befestigt und dabei die Torre Vittoriosa errichtet; auch Zugbrücken, Gräben, Pallisaden wurden angelegt, namentlich seit im Jahre 1342 der Kampf mit Florenz um den Besitz Luccas sich immer erbitterter

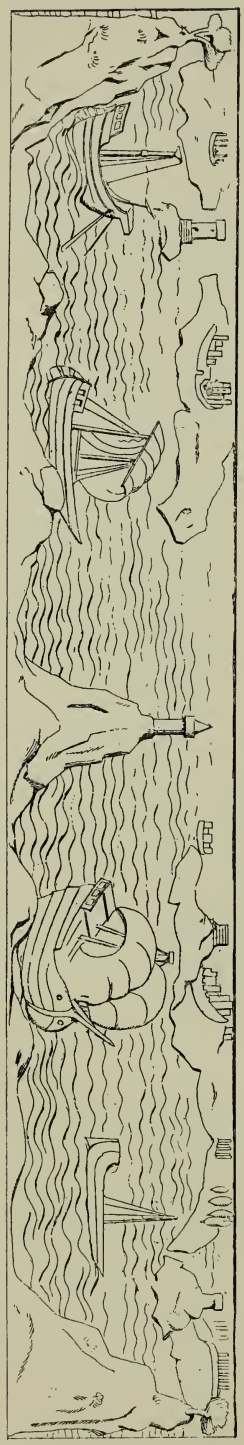


Abb. 7. Der Pisaner Hafen. Relief im Camposanto.

gestaltete. Aber schon muß die stark zurückgehende Stadt vom Conte Ranieri 10000 Goldgulden zu diesem Zweck leihen. Und dann beginnt mit dem Verzweiflungskampf Pisas um seine Existenz eine letzte Steigerung aller fortifikatorischen Anlagen, beim Kampf mit Karl IV.; bis 1406 zieht sich diese heroische Verteidigung hin in kaum unterbrochenen Kämpfen*).

Der Gast des heutigen Pisa erblickt von all dieser Mauerherrlichkeit nur noch wenig. Aber die Hauptstelle der Umgürtung, am Domplatz, ist trefflich erhalten und bedingt zum guten Teil den stimmungsvollen, großherben Eindruck des ganzen Platzes. Man übergehe aber auch die alten Thore nicht: die Porta San Donnino, wo Castracani degli Antelminelli eingeschlossen wurde, die Porta del Leone mit den Marmorlöwen, die Porta del vescovado von 1211, die nördliche sehr alte Porta di Lucca, die auf den direkten, von Freund und Feind so viel beschrittenen Weg zur Nachbarstadt mündet.

Mit dem Mauerring war Pisas Befestigung nicht abgethan. Es hat rings im östlichen Halbkreis eine Reihe von Vorburgen angelegt, die dem Feind Halt geboten. Die Lucchesen fanden in Ripafratta und Ascanio die Avantgarde, die Florentiner mußten am rechten Arnoufer erst Vico Pisano und die Verrucca, auf dem linken Pontedera, Cascina und den Fosso Arnonico überwältigen, bevor sie sich an die Stadt selbst wagen konnten. Gegen Siena standen Peccioli und Lari. Selbst die Küste war durch Wachttürme armiert. Dazu kamen die über die ganze Umgegend verstreuten Kastelle und festen Türme, die im 13. Jahrhundert auf 554 stiegen, Ausfallthore und Zufluchtsstätten für die Landbevölkerung. Von diesen Kastellen giebt das von Ripafratta heute die vollständigste Vorstellung; Fleury hat ihm eine ausführliche Beschreibung gewidmet. Eine Gründung der Roncioni, war sein Besitz lange zwischen Pisa und Lucca strittig. Erst Uguccione della Faggiuola sicherte 1315 dieses kostbare Fort den Pisanern. Der fast unzugängliche Donjon (Belfried), dessen Thür etwa 6 m über dem Fußboden angebracht ist und dessen Plattform nur durch mobile Leitern zu erreichen ist, läßt uns noch das ganze

*) Petrarca schreibt in seiner Reise nach Syrien über Pisa: et licet inter plana sitam, non tamen ut magna pars urbium pauzis turribus, sed totam eminentissimis apparentem.

Raffinement einer mittelalterlichen Verteidigung ahnen, die ja eigentlich alles außer dem Gespenst des Hungers abzuwehren wußte.

Die Bedeutung, welche das Meer für Pisas Geschichte hatte, erklärt es, wenn wir auch seinem alten Hafen (Abb. 6 u. 7) einige Worte widmen. Schon Dionysius von Halicarnaß, Diodor und Strabo sprechen von einer Marine der Pisaner. Vor 420 n. Chr. wurde hier die Kirche S. Pietro in Grado zur Erinnerung an Petrus Landung in Italien errichtet. Dann fehlen die Nachrichten bis zum 10. Jahrhundert, wo zahlreiche Kirchengründungen an der Bai (San Paolo 942, Santa Giulia 949, San Andrea 996, San Giovanni Battista 1017) auf eine größere Ansiedelung schließen lassen. Die großen Expeditionen Pisas nach Karthago, Palästina und beim ersten Kreuzzug geben dem Hafen und der Flotte einen raschen Aufschwung. Fanucci giebt in seiner Storia militare Pisas eine sehr interessante Uebersicht über die Leistungen des Heeres und der Flotte bei diesen und späteren Expeditionen. Wir teilen daraus folgendes mit:

1030	Einnahme von Karthago	60 Schiffe.	900	Soldaten
1052	„ „ Corsica	200 „	900	„
1099	1. Kreuzzug	120 „	1800	„
1114	Einnahme der Balearen	300 „	45000	Streiter (höchstes Aufgebot)
1139	„ von Salerno	100 „	15000	Soldaten
1162	Für Friedrich Barbarossa	60 „	9000	„
1242	Gegen Genua	50 „	7500	„
1243	Zum Entsatz Savonas	80 „	12000	„
1244	Gegen Porto Venere	205 „	17550	„
um 1300	Gegen Meloria	103 „	16000	„

Man überdenke namentlich die vierte Zahl. Was will es im Anfang des 12. Jahrhunderts bedeuten, wenn auf 300 Fahrzeugen — Galeeren, Barken, saginae, lintres u. s. w. — 45000 Mann verladen werden, um einen entscheidenden Hauptschlag zu führen! Mehr als einmal bemächtigte sich der Feind der kostbaren Hafenanlage; 1162 haben die Genuesen, 1267 die Florentiner sie zerstört, aber immer wieder wurde sie aufgebaut, bis die definitive Erdrosselung des pisaner Staates auch dies monumentale Zeugnis ihrer Herrschaft vernichtete. Lange hingen die Hafenketten, die 1362 von Genua erbeutet waren, am florentiner Baptisterium, bis sie im 19. Jahrhundert dem Camposanto zurückgegeben wurden (Abb. 56). Der Hafen war für Pisa eine Existenzfrage, sein Lebensnerv. „Als dieser durchschnitten", sagt Villani (VI, 61) mit Recht, „la loro città era divenuta una terra solitaria castellana".

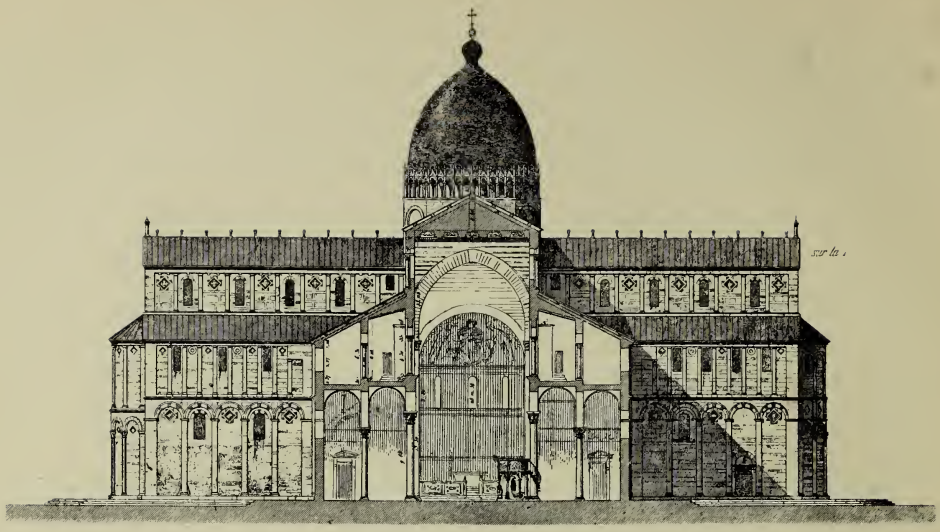


Abb. 8. Dom. Querschnitt.

III. Der Dom.

Billig beginnen wir die Betrachtung der Kunstwerke Pisas mit dem großen kirchlichen Bau, der zwar nicht der älteste, aber wichtigste der Stadt ist, mit dem Dom. Fern abseits vom Straßengetriebe liegt der weltberühmte Domplatz, auf dessen grünem, ebenem stillen Plan vier weiße Herrlichkeiten, der Dom, das Battistero, der Campanile und der Campo Santo feierlich groß, in monumentaler Eintracht aufsteigen. Zweierlei beachte man; es führt erstens keine gerade Straße auf den Platz zu, sondern alle Zugänge biegen erst kurz vor dem Ziel ein. Dadurch behält die Piazza ihre Geschlossenheit und Ruhe; Auge und Ohr wird hier nicht von nahem und lautem Straßengetriebe belästigt. Es liegt hier dieser Anlage ein Geheimnis zu Grunde, das man oft in Italien staunend erlebt, ohne sich über den Grund klar zu werden. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Platz des Santo in Padua. Aus der Fülle der Gesichte, aus dem Wechsel des Gedränges tritt ahnungslos der Pilger plötzlich auf den weiten, ebenen, stillen, geschlossenen Plan. Damit hängt das Zweite zusammen: der schlichte Rasen. In Deutschland gäbe es sicher Bosketts und Springbrunnen, strahlenförmige Beetanlagen. Hier ist nichts von alle dem; die mächtigen Bauformen verlangen die ganz schlichte Fläche als dienenden Grund. Wir Deutschen bauten im Mittelalter unsere Kirchen in die engen Gassen hinein, daß sie aus dem Häusergewirre sich nach oben strecken sollten; so ist z. B. auch der Kölner Dom gebaut, den menschliche Thorheit jetzt leider freigelegt hat. Der Italiener liebt nicht einen solchen absoluten Hochdrang, dafür aber die Breite und die ebene Raumfreiheit. Alle italienische Architektur beruht auf der Raumbreite und ist nicht konstruktive Kunst. Zu diesen Gebäuden gehört dann der weite freie Platz der Umgebung wie der Teppich, der zu den Thron-

Abb. 9. Dom und Glockenturm.

stufen führt. Monumental abgeschlossen wird dieser unbeschreibliche Erdenwinkel im Westen und Norden durch die zinnenbekrönte Stadtmauer.

Der Bau des Domes begann im Jahre 1063 zur Feier des Sieges bei Pa-

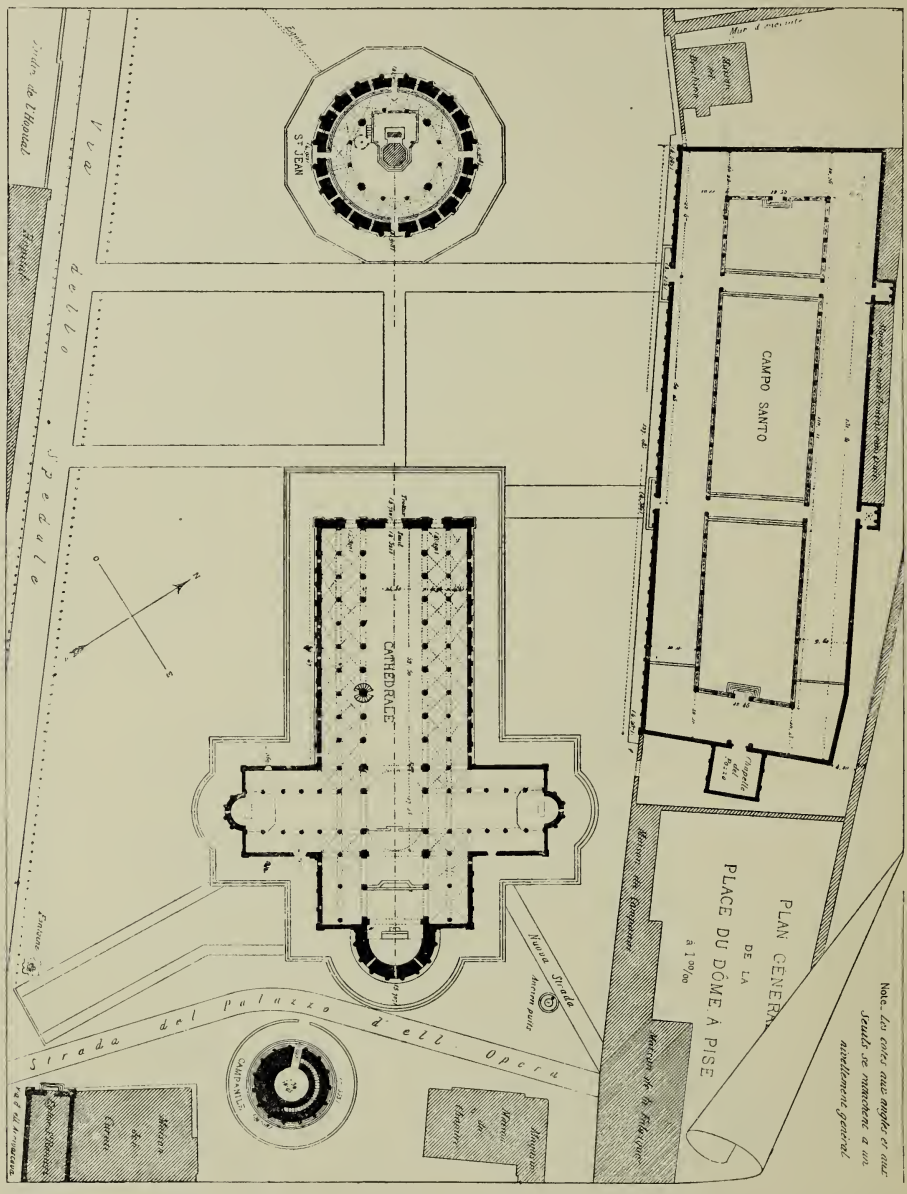


Abb. 10. Der Domplatz (Lageplan).

lermo. Er trat an die Stelle der alten kleinen Kirche Sa. Reparata in Palude. Eine Inschrift am Dom selbst meldet: In dem Jahre als seit Christi Geburt durch die Jungfrau vergangen waren 1063 Jahre, haben die Pisaner, mächtig durch ihre herrliche Tapferkeit, den Grund dieser Kirche gelegt. Es war in dem Jahre, als der Zug an die sicilianische Küste unternommen wurde. Mit einer

zahlreichen Flotte fuhren bewaffnet hinaus in gleicher Weise die Alten, die im reifen Alter Stehenden und die Jungen. Gegen Palermo nahmen sie ihren Kurs, sie zersprengten die Kette und drangen siegreich in den Hafen ein. Sechs große mit Schätzen reich beladene Schiffe fielen in ihre Hände, eines davon verkauften sie, die anderen vernichteten sie durch Feuer. Mit dem Erlös aber ist bekanntermaßen dieser Bau hier errichtet worden."

Damit steht die Gründungszeit fest, und Vasari, der 1016 als Beginn des Baues angiebt, ist ebenso abzuweisen wie moderne Forscher (Mothes), die den Bau 1103 begonnen denken. Auch den Capomaestro, den leitenden Architekten kennen wir dank der Grabinschrift an der Fassade, die wir in Kuglers Uebersetzung wiedergeben:

Buschetto liegt hier, der erste der schaffenden Geister,
Größeren Ruhmes wert als der dulichische Held (Odysseus).
Ilischen Mauern mit trüglicher List schuf dieser Verderben,
Aber von jenes Kunst schaust du den herrlichen Bau!
Dunkel war dein Labyrinth, o Dädalos, das sie gepriesen,
Doch des Buschetto Ruhm strahlt mit dem Lichte des Doms.
Sondergleichen erscheint von schneeigem Marmor der Tempel,
Den des Buschetto Geist auf in die Lüfte getürmt.
Auch die Mär von der Säulen unsäglicher Last, die er aufhob
Tief aus dem Grunde des Meers, trägt zu den Sternen den Mann:
Die zu bewegen vermochten kaum tausend Joche der Stiere,
Die kaum über des Meeres Woge getragen der Kiel —
Auf des Buschetto Wink, ein Wunder dem staunenden Auge,
Mädchen zu zehn geschart, heben im Spiele die Last.

Neben Buschetto, welcher wahrscheinlich ein Byzantiner war, den, wie eine alte Handschrift der Vaticana meldet, der Kaiser von Konstantinopel den Pisanern geliehen hat, wird ein zweiter Baumeister in ebenso selbstbewußten Weisen durch eine andere Grabschrift gepriesen, die etwas höher als die erste eingemauert ist:

Dieses erhabene Werk, so wundervoll, so unschätzbar,
Rainaldus der Kluge, der Meister zugleich und Werkmann
Wundersam, voll Kunst, sinnreich hat er es errichtet.

Die Thatsache zweier Architekten überrascht nicht, wenn wir erfahren, daß der Bau sich über fünfzig Jahre hindurch hinzog. Im Jahre 1095 scheint eine Unterbrechung des Ausbaues stattgefunden zu haben; Mittel und Mut mögen den Allzukecken ausgegangen sein. Doch dann entzündete sich der Baueifer mit neuer Glut; 1103 findet die erste vorläufige Weihe statt, die wohl nur den Chor und die Querschiffe dem Kultus übergab; 1118 weiht dann Papst Gelasius II. den vollendeten Bau ein. Im Vergleich mit anderen Baugeschichten ist die des Pisaner Domes überraschend einfach und kurz; man vergleiche damit die schicksalsreiche Entstehungsgeschichte des Sieneser oder Mailänder Doms, um die konzentrierte Spannung zu würdigen, die hinter dieser Prachtleistung steht. Der heutige Grundriß (Abb. 10) repräsentiert eine pompöse Langschiffanlage, fünfschiffig mit dreischiffigem Querschiff und einer ovalen von West nach Ost gestreckten Kuppel, die die Achse des Mittelschiffs zum schmäleren und die des ganzen Quer-

schiffs zum breiteren Durchmesser hat. Das Ganze ist eine in jeder Beziehung einzigartige Anlage. Freilich scheint sie sich erst während des Baues ausgewachsen zu haben. Ursprünglich war eine fast centrale Anlage im griechischen Kreuz, mit

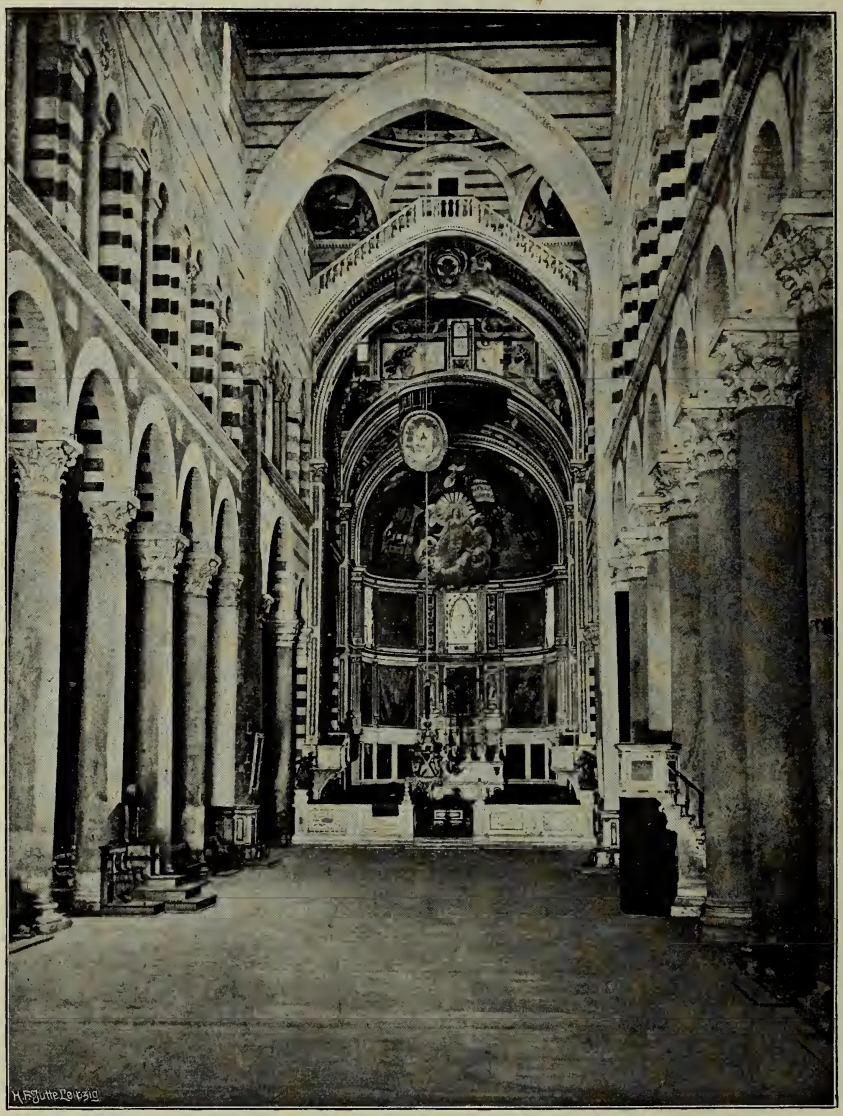


Abb. 11. Dom. Inneres.

dreischiffigem Langhaus und einer von Süd nach Nord gestreckten Kuppel geplant; die westliche Vordermauer sollte bei der (heutigen) fünften Säule von Westen aus gezogen werden. Das wäre eine centrale Kuppelanlage stolzer Art, aber doch mehr oder weniger ein orientalischer Bau gewesen, wie er dem aus Byzanz stammenden Buschetto ja nahe genug liegen mochte. Ob jener Rainaldus der Kühne

war, der eine Vermählung der altchristlichen Basilika mit eben dieser Centralanlage wagte? Diese Verschmelzung liegt in der That hier vor. Die dem antiken Tempel sich nähernde einheitlich hingelagerte Halle des Hauptschiffes

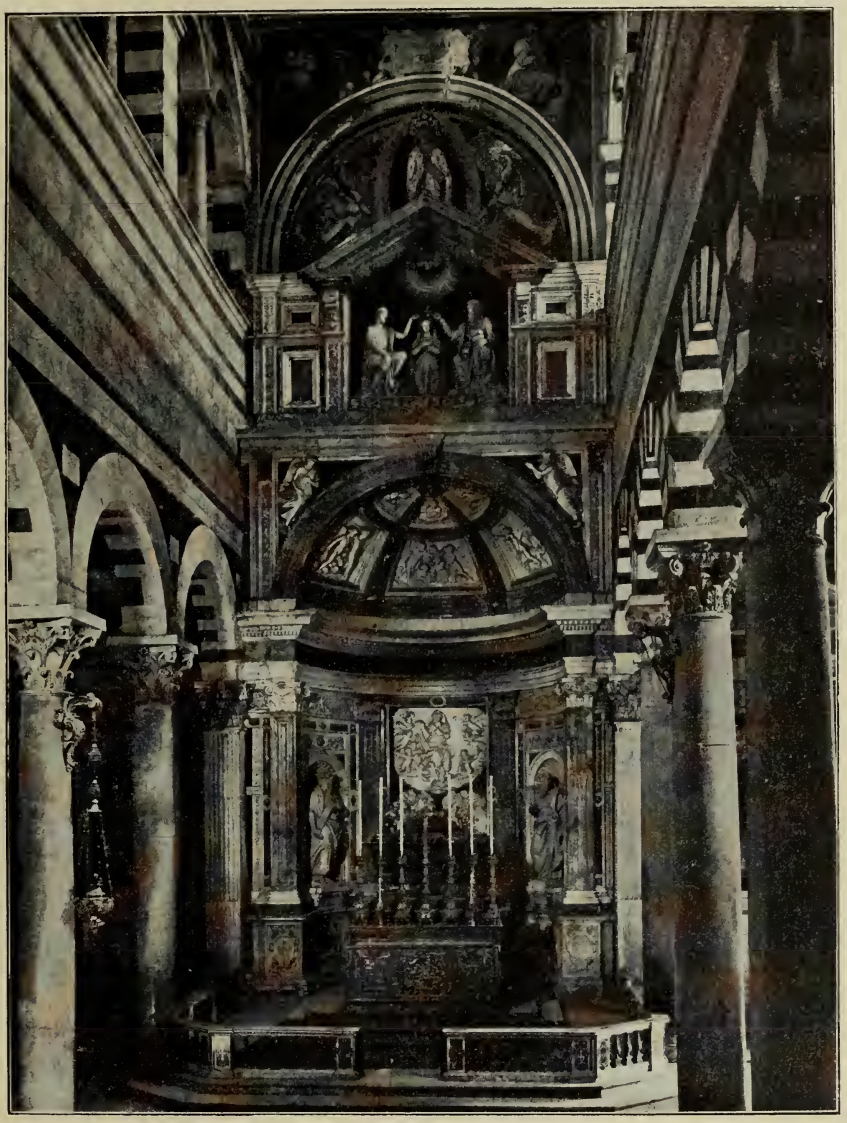


Abb. 12. Dom. Capella San Raniero. Architekt Lino Senese, Schüler Giovanni Pisanos; Bildhauer Foggini (ca. 1700).

dehnt sich im fünffachen Schiff mächtig aus. An diesen antiken Baugedanken, dessen Charakter durch den Mangel jeder Cäsur bedingt wird, setzt dann der rhythmisch stark betonte Zusammenschluß des Querschiffes und des Chores an. Die Kuppel nimmt zwar mit ihrer Hauptachse die Längsrichtung des Langhauses wieder auf, während der erste Plan sie quer vorlagern wollte. Aber die Einmündung

des dreischiffigen Querhauses in die Vierung setzt diesem Zug nach Osten ein machtvolles Ferment entgegen und trennt den weiträumigen Chor von der andern Anlage. Um sich die Eigenart dieser dem nordischen Baugefühl sich nähernden Anordnung klar zu machen, versetze man sich einen Augenblick in die alten römischen Basiliken wie San Clemente oder San Paolo fuori le mura in Rom. Hier hat die Ostachse alles andere besiegt; in heroischem Gleichmaß führen die Säulenfronten den Gläubigen in langsamer Folge bis zu den Stufen des Allerheiligsten; das Querhaus, selbst ein so breites wie in San Paolo, ist vorgelagert, ohne die Ostachse irgendwie zu knicken. Hier in Pisa baut sich die Vierung in die antike Tempelhalle ein und wirkt wie eine mächtige Fermate; dadurch aber werden wir uns gerade der Raumgedanken hinter, neben und vor uns erst wirklich bewußt.

Die Nähte, die bei einer solchen Steigerung der Baugedanken unvermeidlich waren, sind — zum Glück, möchte der Historiker sagen — noch erhalten. Wie wäre es sonst zu erklären, daß die äußeren Seitenschiffe des Langhauses breiter als die inneren sind? Warum liegen die Emporen des Langhauses (Abb. 8) niedriger als die im Chor? Weshalb erhebt sich der Dachfirst des Langhauses höher als der des Querschiffs? Weshalb vor allem entschloß man sich nicht zu der (fast) quadratischen Kuppel über der Kreuzung der beiden Mittelschiffe oder der größeren von je drei Schiffen?

Alle die Fragen lösen sich bei der Annahme eines ursprünglichen primitiveren Grundrisses, wie ihn Dehio gezeichnet hat. Die breiteren Seitenschiffe sind ursprünglich die einzigen. Die Emporen des Langschiffes werden tiefer gelegt, als die schon fertigen des Chores, damit die Mauern mit dem Lichtgaden, der wegen der doppelten Schiffe und des dadurch bedingten Dachansatzes schon erhöht werden muß, nicht noch höher gerichtet werden müssen. Die Kuppelpfeiler sind erst nachträglich um die einfachen Säulen herumgebaut; die ovale ostwärts gestreckte Kuppel aber ist in hoher Weisheit gewählt, um dem herrlichen Zusammenstoß des Lang- und Querschiffes seine ganze Kraft zu erhalten. Gern ertragen wir nun die äußere Kuppel und ihre Silhouette, da wir den Preis kennen.

Aber noch eine Naht, die, ursprünglich rein technisch bedingt, sich zu einem künstlerischen Baugedanken erster Ordnung ausgewachsen hat, ist sichtbar. Die Emporen des Langschiffes sind über die Vierung herübergeführt auf mächtiger Brücke! Diente diese Durchführung zunächst der Festigkeit der erst später eingesetzten Kuppelpfeiler, so bewirkten sie zugleich einen Abschluß des Langschiffes nach den Querschiffen zu, der diesem den ursprünglichen Basilikacharakter zurückschenkt. Mit anderen Worten: der durch das Westportal Eintretende ahnt zunächst nichts von dem ihm hier fast verschlossenen Querschiffe. Er schreitet durch die fünffache Riesenhalle dem Chor zu und fühlt sich von den Säulenreihen in antikem Gleichmaß begleitet. Nun tritt er unter die Vierung — da dehnt sich das Weite zum Unendlichen in die Breite und Höhe. Im offenen Plan strömt es von rechts und links herzu, sich sammelnd im großen Dreiklang unter der mächtigen Kuppel. Die Betroffenheit klärt sich zum Gefühl des Unendlichen; und ergriffen werden wir uns der höchsten künstlerischen Gesetze, die sich hier offenbaren, bewußt.

Die Emporen, von denen eben die Rede war, sind ebenfalls eine Schöpfung,

die dem Basilikatypus fremd war. Sie stammen aus dem Orient, wo die strenge Trennung der Geschlechter beim Kultus sie notwendig machte. Dankbar hat das Abendland dies Motiv, das namentlich in Apulien ausgebildet wurde, aufgegriffen und die toten Oberwände dadurch aufgehellt und belebt. Während

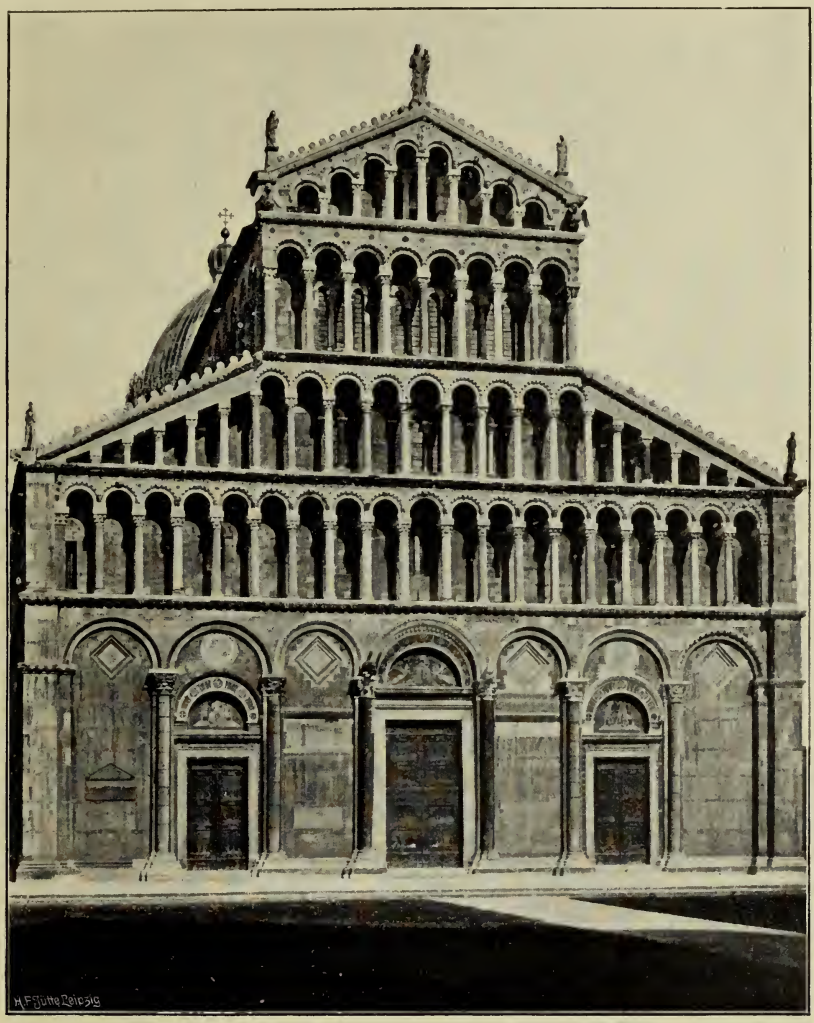


Abb. 13. Fassade des Domes.

der Norden hier gern seine Malereien entfaltete, deren Bildersprache dem Analphabeten die göttlichen Geheimnisse deuten sollte, faßte der Süden diese Wände monumentaler und organischer auf; nicht als trennende Wandmasse, sondern als Stütze für das Dach sollten sie dienen. Der Norden hat sich erst später in dem sogenannten Uebergangsstil und namentlich bei den Triforien der gotischen Bauten diesem schöpferischen Baugedanken auch rückhaltlos ergeben.

Die granitenen Säulen, welche die Seitenschiffe (Abb. 11) abtrennen, sind großen-

teils antik; sie sind auf den Beutezügen erbeutet worden, von denen oben die Rede war. Leider sind die Kapitelle, deren Verschiedenartigkeit störte, zum großen Teil geschlagen und mit Stuckornament überzogen worden. Ohne Profile wölben sich die Archivolten; überhaupt fehlt das Profil im Innern fast überall, wenn es sich nicht, wie bei den Blendbögen über den Emporen, in die Wand eindrückt. Dieses „negative" Profil stammt ebenfalls aus der byzantinischen, genauer apulischen Kunst. Profile wirken immer nur bei einheitlichem Material; wo wie in Pisa die Doppellagen des schwarz-weißen Marmors eine derbe, farbige Rechnung anschlagen, würde jedes zartere Profil im Kampf mit den Farbenmassen verschwinden. Die schwere Kassettendecke mit den Rosetten ist ein prunkvoller Einsatz späterer Jahrhunderte. Einst stiegen hier die bemalten Dachsparren mit freier Gabelung hoch und der Riesenbalken, der vom westlichen Mauergiebel bis zu dem steinernen Sattel vor der Vierung lagerte, war ein heut nur ungern entbehrter Ausdruck der Längsachse dieses Baues.

Wie stellt sich dieser merkwürdige Bau nun von außen dar? Man bedenke, daß auch hier alles neu geschaffen werden mußte; kein Muster war vorhanden und gerade als Außenbau hatte die altchristliche Basilika wenig genug geleistet. Man beschritt den einzig richtigen Weg: der Außenbau soll Ausdruck des Innenbaues sein. Zunächst die Fassade des Westens (Abb. 13). Der Unterbau wurde, in Erinnerung an das altchristliche Atrium, durch große Arkaden auf Säulen gegliedert; die mittlere mit überhöhtem Bogen für das Hauptportal (Abb. 14), von den sechs anderen schließt die zweite und fünfte je ein Nebenportal ein. Ein breites Gesims unmittelbar darüber entspricht der Höhe des Emporenansatzes. Der ganze Oberteil wird durch enge Säulenstellungen aufgelichtet. Eine erste Galerie von achtzehn Säulen steigt bis zum Ansatz des äußeren Pultdaches. Die nachfolgende hat in den Schrägen je eine Säule mehr, also zwanzig, wodurch eine sehr reizvolle Bewegung entsteht In beiden Reihen bleibt die Mittelachse frei. Dagegen setzt die doppelte Säulenreihe des obersten Stockes (Abb. 16) bei ungleicher Säulenzahl (je sieben) in die Achse ihre Mittelsäule; auch hier wieder sind die Säulchen in den Schrägen zur Seite gequetscht. Dank dieser kleinen Unregelmäßigkeiten ist der so bedenkliche Plan einer uniformen Säulenversammlung glänzend gelungen. Der heute von heiligen Gestalten gehütete First trug einst jenen herrlichen Grifo aus Bronze, der jetzt im Campo Santo (s. d.) steht. Er war ein Hauptbeutestück aus der Eroberung von Palermo und ein herrliches Zeichen der pisaner Siegesfreude.

Klug halten die Seitenfronten (Abb. 9) mit ihrem Reichtum zurück. Den schlanken Arkaden des Unterbaues entsprechen hier im ersten Stock Wandpilaster mit geradem Gebälk; erst der Lichtgaden hat wieder den Bogen. Eine Bogengalerie verdeckt auch den Ansatz der Kuppel. Das Herrlichste aber bleibt der Blick auf den Chor. Die Geschlossenheit des Würfelbaues, der dem antiken Tempel zu Grunde lag, ist hier definitiv aufgegeben; die neue Zeit verlangt einen anderen Ausdruck. Es entspricht dem neuen Glauben und dem neuen Kultus, daß der höchste Accent an dem Mysterium des Altars zum Ausdruck kommt. Dies leistet der pisaner Dom überaus großartig. Gewiß mag man ein gesteigerteres Gruppensystem im Norden finden. Aber das, was dem Italiener am Herzen liegt, die purezza della

linea, die Reinheit des distinguierten Aufbaues, das ist hier in melodischer Klarheit gegeben.

Der pisaner Dom ist kein klassischer Musterbau; wir haben seine Nähte ge-

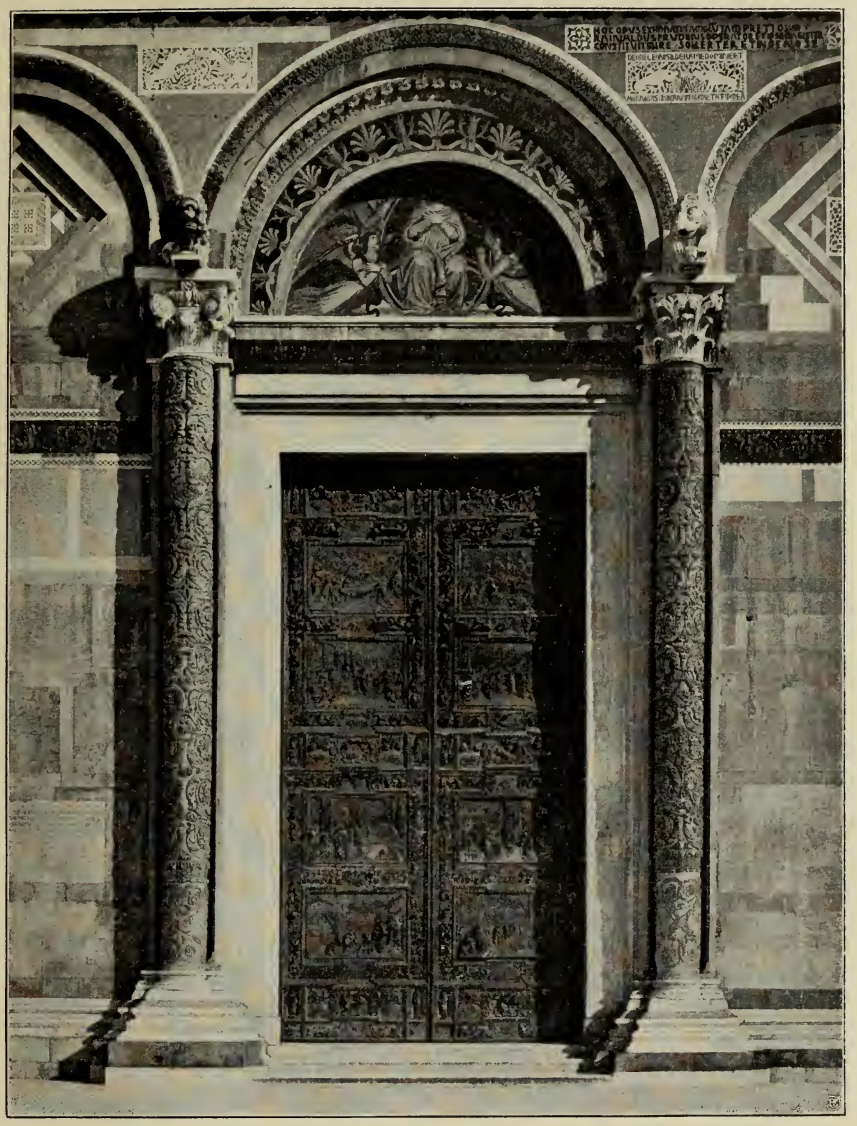


Abb. 14. Hauptportal des Domes.

treulich konstatiert und wir würden es nicht bedauern, wenn er in den Nachbarstädten weniger oft repetiert worden wäre. Aber er ist das erste Beispiel eines spezifisch abendländischen Kirchenbaues höherer Ordnung. Selbst die drei großen rheinischen Dome der Salierzeit müssen davor zurücktreten. Was die Antike, was Rom, Ravenna und Byzanz als Erbe hinterlassen, das wurde hier zusammengefaßt und den Bedingungen einer neu sich klärenden Zeit dienstbar gemacht.

Wir können vom Dom nicht Abschied nehmen, ohne noch des monumentalen Bronzeschmuckes seiner alten Thüren zu gedenken. Damit sind nicht die drei westlichen Portale gemeint, die im 16. Jahrhundert von Tacca, Francavilla u. a. modelliert, 1596—1602 von Domenico Portigiani und Angelo Serrano gegossen wurden. Diese Portale sind der Ersatz für die alten, um 1180 vom Meister Bonannus gegossenen, von denen sich wenigstens noch eine (Abb. 15) erhalten hat, welche heute in der Ostwand des südlichen Querschiffes steht.

Die Bronzethür ist ein spezifisches Eigentum des Südens, woran die Thatsache, daß auch der Norden solche Thüren besitzt, nichts ändert; denn die des Nordens sind importiert oder nachgebildet. Während wir heute geneigt sind, die Thür vor allem praktikabel zu gestalten und ihr eine höchste Beweglichkeit verleihen, mußte jene frühe Zeit darauf bedacht sein, den einzigen Zugang in das heilige Haus gegen Hellebarde und Feuer gleichmäßig zu schützen. So entstand aus fortifikatorischen Gründen der monumentalste Verschluß. Seine Ausbildung aber verdankt er dem künstlerischen Gefühl. Während der Norden seine Thüren zum tiefwandigen Portal ausarbeitet und in den Leibungen dieser Portale seinen Kunstsinn erschöpft, bleibt der Südländer bei der Auffassung der Thür als Ausschnitt aus der Mauermasse. Er verschmäht jene vertiefte Anlage des Nordens, da er die Fassade als einheitliche Schauseite zu erhalten wünscht. Fehlte daher dem Italiener die Gelegenheit, ein hohes Maß von künstlerischer Kraft auf den Schmuck der Leibungen zu verwenden, so mußte ihm alles daran liegen, die Thüre selbst als Kleinod zu behandeln. Der Lehrmeister in der schwierigen Kunst des Bronzegusses, die wie so vieles andere dem frühen Mittelalter abhanden gekommen war, wurde Byzanz. Der für die abendländische Technik so ungemein bedeutungsvolle Abt Desiderius von Monte Cassino war es, der, von der Schönheit der in Amalfi aufgestellten in Konstantinopel verfertigten Bronzethür betroffen, den Transport mehrerer solcher Thüren nach Monte Cassino, Rom und Sant Angelo auf dem Monte Gargano veranlaßte. Diese Thüren bestanden aus einzelnen Feldern, welche durch breite Bänder verbunden auf einen massiven Holzkern aufgenagelt wurden. Die Darstellungen dieser Felder führen die Patrone der Kirche vor, unter zierlicher Bogenarchitektur stehend, aber nicht im Relief gegossen, sondern im sogenannten Silberniello. In den dunkelbraunen Bronzegrund wurden schwalbenschwanzförmige Kanäle hineingezogen, in welche die feinen Silberstreifen hineingeschlagen wurden, welche den Kontur und den Faltenwurf umrissen; nur die Fleischteile, das Gesicht, die Hände und Füße wurden mit ganzen Silberplatten ausgelegt, und auch diese wurden fest in die Bronze eingehämmert. Die Wirkung dieser Kunstwerke war eine wesentlich koloristische. Auf der dunkeln Patina des Grundes leuchtete der feine Strich der Silberfäden und der helle Schein der Plättchen strahlend heraus, die in der Antike so hoch entwickelte Tauschierkunst treibt in den byzantinischen Ergastulen noch eine letzte hohe Blüte. Aber diese Kunst ist mehr zart als kräftig; die Wirkungen entzücken mehr den geschulten als den primitiven Geschmack. Das Abendland sehnte sich nach einer handfesteren Exegese; es verlangte auch mehr als Einzelgestalten, es forderte die heilige Scene, die Erzählung. So entstand — auf Umwegen, die hier nicht beschrieben werden können — an der süd-

lichen Ostküste in Apulien der einheimische Reliefguß. Barisanus da Trani ist der Meister, welcher um die Mitte des 12. Jahrhunderts für den Dom seiner Vaterstadt die großen Thüren aus Bronze (Abb. 28) anfertigte. Als Vorbilder für die einzelnen

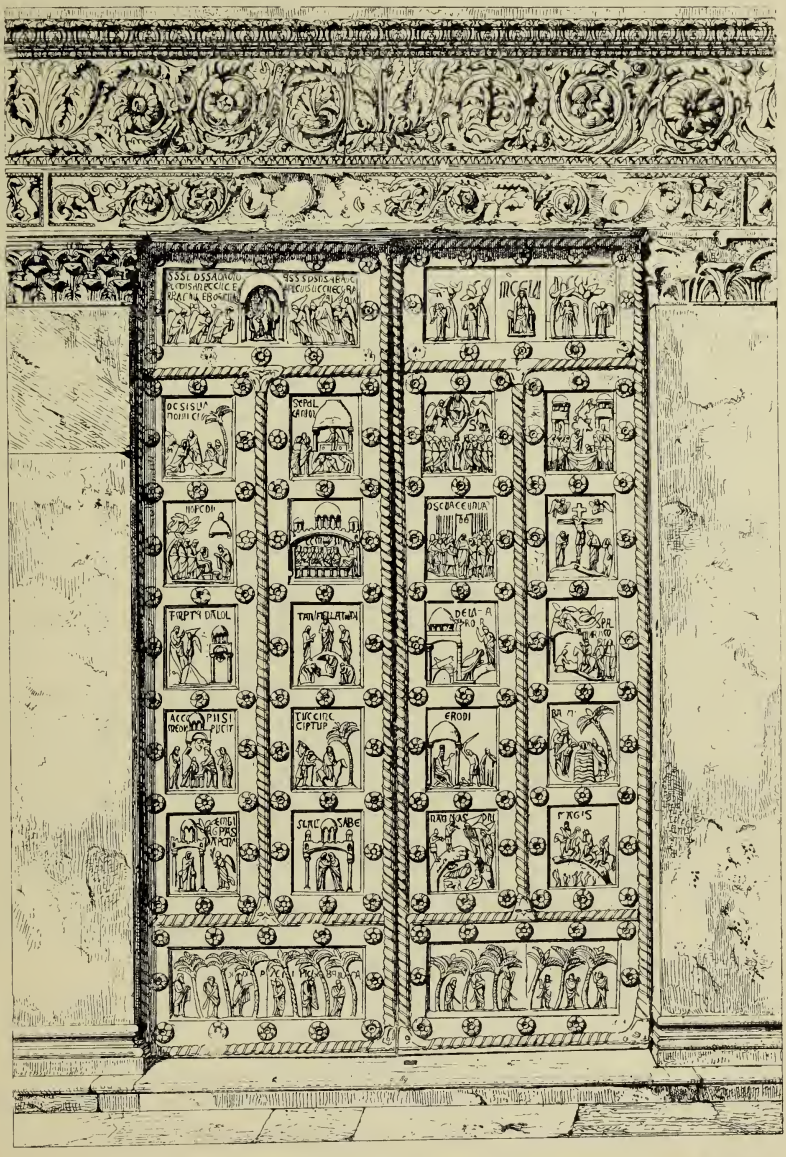


Abb. 15. Bronzethür des Bonnanus. Dom, Ostseite. 1180

Felder benutzte er aller Wahrscheinlichkeit nach Elfenbeinkästen, sogenannte Cofanetti, in denen aus dem Orient die von dort massenhaft bezogenen Reliquien transportiert wurden. Was hier im ersten Vorstoß, vielfach plump noch, gelang, und von Barisanus in Ravello (1179) und Monreale (vor 1186) wiederholt wurde, das setzte der Pisaner Bonannus fort; sicher hat er die Thüren des Barisanus

gekannt; mag er als Techniker seinen Lehrer dann überboten haben, Barisanus bleibt doch der eigentliche Meister auf diesem Gebiet.

Bonannus hat sich auf dieser Thüre nicht genannt, wohl aber auf der sehr ähnlichen in Monreale; seine Thätigkeit für den Dom ist nicht nur durch die Urkunden, sondern auch durch eine Steininschrift bezeugt, die Rohault de Fleury Tafel XXII abgebildet hat.

Breite schwere Pilaster, ein reich verzierter antiker Thürsturz und ein mit üppigem Akanthus-Ornament bedeckter antiker Architrav rahmen die Doppelthür ein. Ihre beiden Flügel werden von Strickwerk umzogen, das auch die Flügel teilt, so jedoch, daß oben und unten ungeteilte Flächen freibleiben. So ergeben sich vier große und zwanzig kleinere Felder, die jedesmal von flachen breiten mit Rosetten besetzten Bändern umzogen werden, hinter denen dann die Reliefs vertieft liegen. Man lasse sich von dem Gestöhne des „povero cieco" nicht verjagen und die Mühe nicht verdrießen, diesen monumentalen Bilderkatalog im einzelnen durchzugehen. Dabei halte man sich streng an das Gegebene und suche dieses in seiner rührenden Klarheit und Einfachheit zu begreifen, statt das Fehlende, vor allem die Eleganz, zu vermissen. Wir beginnen links unten bei dem kleinen Feld der linken Thür und lesen bei geschlossener Thür jedesmal die durchgehende Reihe, „bustrophedon" ab.

1. Verkündigung. Maria sitzend auf dem Stuhl in ihrem Kuppelhäuschen. Der Engel von rechts (selten!) Inschrift: Ave Maria gracia plena.

2. Begegnung der Frauen Maria und Elisabeth in der gleichen Kuppelarchitektur, die noch öfter vorkommt und an süditalische Tabernakel (z. B. in San Niccola in Bari) erinnert. Inschrift: Santa Lisabe (th).

3. Geburt Christi in der Höhle mit dem schlafenden Joseph und den Tieren; über der Höhle nicht, wie später üblich, die Verkündigung an die Hirten, sondern Engelsgesang und Hirtenschalmei, die das Kind einschläfern wollen. Inschrift: Nativitas domini.

4. Der Zug der heiligen drei Könige mit ihrem Troß. Inschrift: Magis.

Zweite Reihe. 5. Darbringung im Tempel. Maria und Joseph links. Simeon und Hanna rechts. Kuppelarchitektur. Inschrift: Accepit Simeon puer (um).

6. Flucht nach Aegypten. Maria voranreitend. Joseph bepackt hinterher schreitend. Die südliche Palme. Inschrift: Fuge in Egiptum.

7. Herodes auf dem Thron unter dem Baldachin. Der Henker, die Kleinen tötend. Die entsetzte Mutter. Inschrift: Erodi.

(Schluß der Jugendgeschichte; die Disputa des Zwölfjährigen fehlt.)

8. Die Taufe in der üblichen Anordnung: Christus in der Mitte, vom Jordan umwallt, links der Täufer (unter der Palme), rechts die Engel mit Tüchern. Inschrift: Baptiza.

Dritte Reihe. 9. Versuchung. Christus und der Teufel auf der Bergesspitze; daneben die Zinnen des Jerusalemer Tempels. Inschrift: Temptatio diabolo.

10. Verklärung. Christus mit Moses und Elias auf dem Berg Tabor. Unten die drei schlafenden Jünger. Inschrift: Transfiguratio domini. Diese Scene wird in den evangelischen Katalogen gern an den Anfang des Wirkens Christi gestellt, als Beglaubigung seiner außerordentlichen Mission.

11. Lazarus. Aus dem Kuppeltumulus, dessen Sargdeckel schon verschoben, hebt sich der Tote; die Schwestern knieen vor dem Herrn. Erregte Zuschauer in der oberen Galerie. Inschrift: De Lazaro R(esurrecto). Dieses höchste, die Macht des Lebensfürsten über den Tod verratende Wunder muß als einzigste That die ganze Wirksamkeit Christi repräsentieren. Während die Geburtsgeschichte und die Passion mit dem empyräischen Ausklang die höchste Ausgestaltung erfahren hat, bleibt die ganze Lehrthätigkeit des Nazareners hier wie fast regelmäßig aus. Selbst die oft so schalkhaft geschilderte Hochzeit zu Kana fehlt hier. Wir werden sofort zu der ersten Oktave der Passion herübergeführt.

12. Der Einzug in Jerusalem. Der auf dem Maulesel unter dem Palmenbaum einziehende Herr, der den Mantel breitende Jerusalemitaner und die betroffenen Sadducäer. Inschrift: Dies Palmarum.

Vierte Reihe. 13. Fußwaschung. Christus unter der Kuppel; die Jünger im Freien; der vorderste auf dem Faldistorium sitzend. Inschrift: Lavatio pedu (m).

14. Das Abendmahl in einer von zwei Seitenkuppeln und einer Hauptkuppel bedeckten Halle; unter letzterer die Lampe. Christus links sitzend und die Einsetzungsworte mit bedeutender Gebärde begleitend. Erst eine spätere Zeit wählte den dramatischen Moment des unus vestrum.

15. Der Judaskuß. Eine Schar von Kriegern mit Speeren und zwei Laternen. Judas auf Christus zu gehend. Links vorn vielleicht Malchus. Inschrift: Oscula(t) Jesu(m) Juda. Hier und im vorhergehenden Relief ist die Figurenanzahl außerordentlich.

16. Die Kreuzigung. Maria, Johannes und der gläubige Hauptmann unter dem Kreuz. Der Inschrift bedurfte es hier nicht.

17. Die Höllenfahrt. Das Thor des Inferno liegt am Boden; Christus schreitet auf die erlösten Patriarchen (den Täufer und David?) zu; hinter ihm Adam und Eva. Inschrift: Despoliatio infer(ni).

18. Die drei Frauen am Grabe, unter dessen Kuppel der Engel auf dem Sarkophag thront; vor dem Sarge die schlafenden Wächter. Die Inschrift: Sepulcrum sagt eigentlich zu wenig, denn das Thema ist der Ostermorgen Johannes XX.

19. Die Himmelfahrt des Herrn. Maria mit den Jüngern unten; der Herr in der Gloriole von zwei Engeln hoch gehoben.

20. Der Tod der Jungfrau. Rechts und link zwei hohe Kuppelbauten; die Vergine auf dem Lager, zu dessen Häupten und Füßen die Apostel. Christus nimmt die Seele der Mutter zu sich, der Engelsbote fliegt hinzu. Inschrift: M G S C (Mater gratiae Sedes celestis).

Als Abschluß stellen die oberen Breitfelder die himmlische δοξα des Herrn und seiner Mutter dar; dem thronenden Weltenrichter neigen sich die von rechts und links huldigend nahenden Engelchöre zu und singen die große Doxologie. Maria hebt betend die Hände; vier Engel stehen rechts und links unter Palmen. Inschrift: Maria regina celi.

Dieser höchsten Schlußnote entspricht das leise Präludium der unteren Breitbilder: Hier wandeln die zwölf Propheten unter den Palmen ihrer Heimat, in der Wechselrede sich mitteilend und die großen Geheimnisse ahnend erschauend, deren Erfüllung der bronzene Katalog bringt.

Welche Fülle der Gedanken, Empfindungen, Kämpfe, Hoffnungen, Enttäuschungen, Verklärungen schlägt uns aus diesen Thüren entgegen! Sie lassen uns tief in die Psyche des 12. Jahrhunderts schauen. Und nun bedenke man, daß außer dieser Thüre noch zwei andere existierten, deren geschmolzene Bronze beim Neuguß um 1600 wieder verwendet wurde. Da der Dom der Vergine geweiht war, so mag die Hauptthür die Geschichte Joachims und Annas, die Geburt, den Tempelgang und den Sposalizio Marias dargestellt haben. Die linke Seitenthür hat dann vermutlich die alttestamentliche Heilsgeschichte geschildert, von den Paradiesestagen bis zur Abrahamslegende. Wie die in ihrer bodenständigen Typik bis heute unüberbotene Patriarchengeschichte dargestellt war, davon giebt jene zweite Thür einen Anhalt, die Bonannus 1186 für den Dom von Monreale in Sicilien goß. Diese Thür überbietet mit ihren vierzig kleinen und vier großen Feldern die pisaner mit zwanzig kleinen und vier großen Feldern fast um das Doppelte. Sie überrascht aber nicht nur durch ihren Umfang; vergleicht man die im Thema gleichen Darstellungen der pisaner und sicilianischen Thüre, so sieht man, daß sie sich nicht decken, wenigstens nur ganz selten. Bei Barisanus finden wir an derselben Thür oft das gleiche Modell für verschiedene Felder verwandt und er benutzte seine Modelle immer wieder; Bonannus hat unten in Palermo die Modelle völlig neu hergestellt und dabei eine allzu deutliche Erinnerung eher gemieden als gesucht.

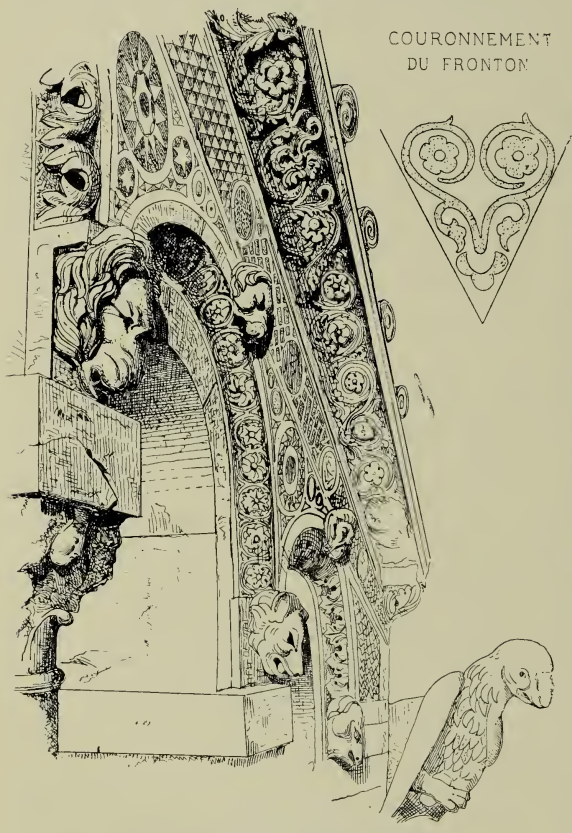


Abb. 16. Teil der Domfassade.

Der südliche Charakter der Landschaft auf der pisaner Thür, die eine an Sicilien und Apulien erinnernde, ganz untoscanische Kuppelarchitektur machen es zweifellos, daß Bonannus vor dem Guß der pisaner Thür im Süden und vermutlich auch dort geboren war. Dagegen spricht nicht, daß er in der palermitaner Inschrift und der des Campanile in Pisa Bonannus civis pisanus genannt wird. Er hat wahrscheinlich während seiner umfassenden Thätigkeit in Pisa als Architekt, Bildhauer und Erzgießer das pisaner Bürgerrecht erworben, dessen er sich ebenso stolz rühmt wie ein Civis Romanus seines Titels. Ich möchte sogar der Ansicht zuneigen, daß auch die palermitaner Thür in der pisaner Gießhütte gegossen und dann transportiert worden ist. So würde sich die Inschrift civis Pisanus besonders gut erklären; sie wäre nicht nur das Nationale des Künstlers, sondern auch der Thüre selbst.

Abb. 17. Baptisterium. Nördliches Seitenportal.

IV. Das Baptisterium.

Die Anlage einer Taufkirche (Abb. 24) war in langobardischer Zeit fast wichtiger als die der eigentlichen Pieve. Denn das Bad der Taufe, zu dem sich die blonden Langbärte so schwer und zögernd entschlossen, war ein äußerst entscheidender Vorgang, der tief nicht nur in das seelische, sondern auch das wirtschaftliche Leben der Bekehrten eingriff. Man suchte diesen Tag darum so unvergeßlich wie möglich zu gestalten. Damals begann der katholische Klerus den Zauber eines ausdrucksvollen Kultus und den blendenden Apparat festlicher Umzüge auszugestalten. Sie haben in Pisa schon im 13. Jahrhundert einen berauschenden Pomp entwickelt. Der Zug der Priester, Diakonen, Exorcisten, Novizen und Täuflinge bewegte sich vom Hochaltar der pisaner Kathedrale durch das ganze Langschiff zum Westportal der

Kirche, von da zu der gegenüber liegenden Thür des Battistero. Hier teilte er sich und umstand dann im doppelten Halbkreis das achteckige Bassin, in das die Täuflinge untertauchten. Je vier stiegen zusammen hinein; in den vier eingebauten Pozzi, von denen Dante im Inferno XIX, 13 ff. redet, standen die vier Priester. In dem hohen, abgeschlossenen Raume schallten die vollen Accorde des Ecce filius meus, während die Täuflinge ihre weiße Stola überwarfen; unter den letzten Klängen zog der Zug, diesmal die Täuflinge voran, in die Kathedrale zurück, während der

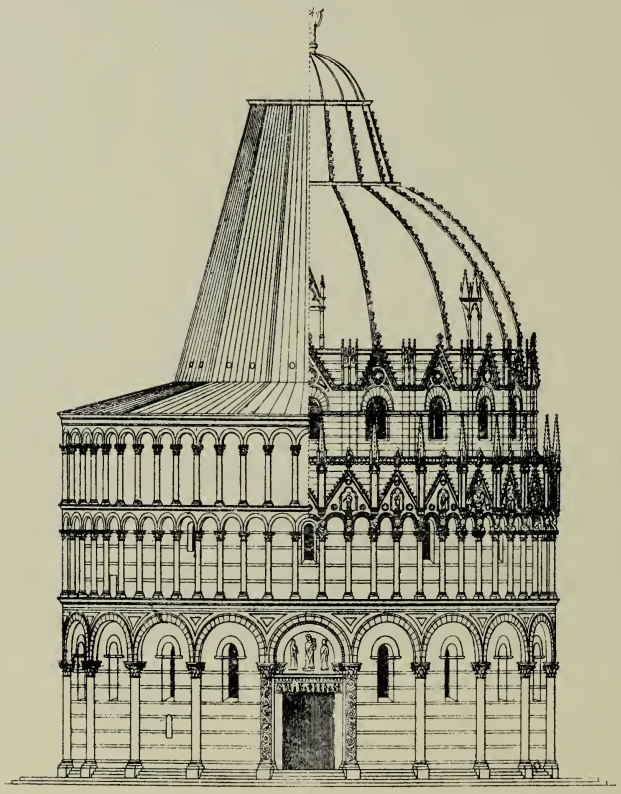


Abb. 18. Baptisterium. Ursprüngliche und spätere Bedachung.

Sakristan für die männlichen Täuflinge eine schwarze, für die weiblichen eine weiße Bohne in die Kassette warf und auf diese primitive Weise das Taufregister weiterführte.

Wir müssen uns den ganzen Zauber solcher Aufzüge vergegenwärtigen, um den Sinn des pisaner Baptisteriums zu begreifen. Die Kanzel denke man sich zunächst hinweg; sie wurde erst hineingestellt, als man einen akustischen Predigtraum brauchte, wie er seit der volkstümlichen Predigt der Bettelmönche allerorts gefordert wurde. Die Kathedrale war hierzu wenig geeignet.

Der Bau der natürlich dem Vorläufer Christi geweihten Taufkirche, zu der das florentiner Baptisterium Anregung und Vorbild gab, geht in das Jahr 1153

zurück; Diotisalvi heißt der Baumeister. Der antike hier gelegene Hadrianstempel wird bis dahin als Taufkirche gedient haben. Wir können das Werden des Baues in den Jahrbüchern des Marangone genau verfolgen. Am 14. August 1153 ward der Grundstein der Außenmauern, am 31. August der des inneren Ringes gelegt. Im Juli 1159 werden aus Elba drei Säulen zu Schiff herbeigebracht, 1162 werden zwei weitere Säulen aus Sardinien geholt, die beim Transport beinahe versunken wären. Noch fehlten die drei letzten Säulen; König Roger II. von Sicilien half mit seinem Geld. Schließlich wird 1164 eine Steuer ausgeschrieben: von jeder pisaner Feuerstätte muß ein Danaio d'oro entrichtet werden. Bei dieser Abgabe ergaben sich 34 000 pisaner Familien, die etwa 120 000 Köpfe repräsentieren.

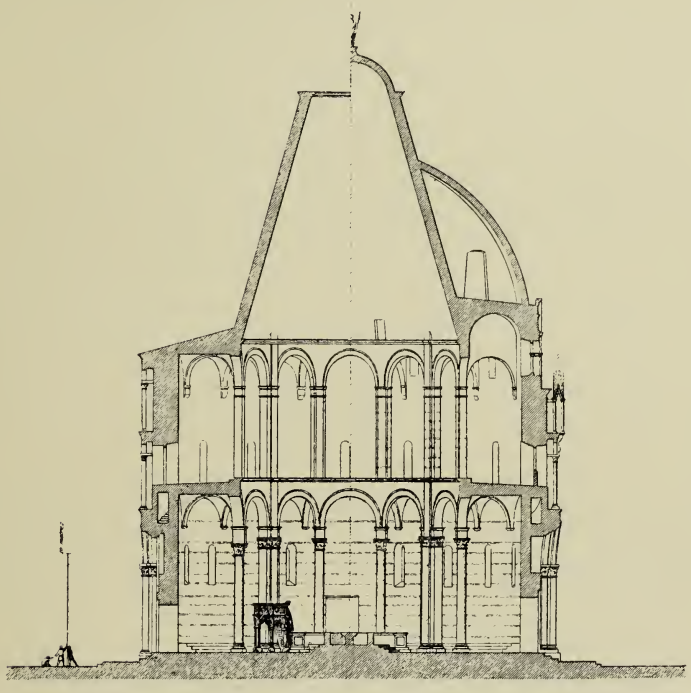


Abb. 19. Baptisterium. Querschnitt.

Stand der Dom von vornherein außer Konkurrenz in Toscana da, so mußte das Baptisterium den Vergleich mit dem florentiner irgendwie aushalten können. Die florentiner Taufkirche stammt in ihrer heutigen Gestalt aus der Zeit nach 1193; aber ihr Grundriß wurde im 8. Jahrhundert gelegt. Und dieser hat sicher schon das enthalten, was dem heutigen Bau seine Bedeutung giebt: die ungeteilte Großartigkeit des Innenraums, der von keiner Säule zerschnitten wurde. Hierin wagten die Pisaner nicht zu folgen; sie brauchten den Umgang der Säulen und Pilaster zur Stütze des Daches (Abb. 18). Dies war ursprünglich über dem Umgang flach; dann setzte im steilen Winkel die kegelförmige Kuppel auf, die in der Mitte offen war. Durch diesen einzigen Lichtschacht, dessen wunderbare Wirkung einzig

das römische Pantheon uns noch verdeutlicht, goß sich eine milde Helligkeit in den inneren Kreis der Kirche, während die schmalen Fenster der Wände nur dem zweigeschossigen Umgang Licht spendeten. Noch heute zeigt der Boden unter der einstigen Oeffnung, „dem Auge" des Tempels, Vorrichtungen zum Abfangen des Regenwassers. Der Grundriß (Abb. 10) und Aufbau (Abb. 19) war ursprünglich im wesentlichen dem von San Sepolcro (s. u.) nachgebildet, welcher Bau wiederum eine Nachahmung der Jerusalemer Grabeskirche und, um 1150 entstanden, ein erster Niederschlag der später so stark wirkenden Kreuzzugserinnerungen war. Dort ermesse man die Schönheit des rechteckigen Dachansatzes über dem flachen Dach des Umgangs. Das offene Auge lag unmittelbar unter der heutigen Kalotte, wodurch sich ein riesiger Lichtschacht für die Innenbeleuchtung ergab. Erst im 14. Jahrhundert konstruierte man jene Schutzkuppel, deren unorganische Form auf dem sonst so „reinen" Domplatz so empfindlich verletzt, zumal der Ansatz fehlt und die gebeugte Linie sich von dem geraden Mantel ohne jeden Accent loslöst.

Waren nun bei dem Dom die äußeren Säulenreihen ein gewissenhafter Ausdruck der inneren Organisation, so gab man im Battistero dies Bemühen von vornherein auf, und zwar mit gutem Grund. Die zwanzig Arkaden des Unterbaues hätten sonst auf Säulen stehen müssen, die mit denen im Innern gleiche Maße haben sollten. Das war bei den dünnen Wandsäulen nicht möglich. So entschloß man sich, die zwei Etagen des Innern mit einer dreifachen Säulenreihe zu ummanteln. Der Fußboden der Empore liegt etwa in der Mitte der mittleren Säulenreihe. Leider ist deren einfach klare Folge durch den Einsatz von Fialen und Wimpergen verdunkelt, den das 14. Jahrhundert für notwendig hielt und aufdringlicher anbrachte als die gleichzeitig ihre Domfassade ausschmückenden Venetianer.

Konnten es die Pisaner nicht wagen, den Innenraum (Abb. 19) ganz ungeteilt zu lassen, so benutzten sie die Stützen zu einem höchst bedeutsamen Wechsel. Der sogenannte Stützenwechsel, d. h. die Ablösung des Pfeilers durch die Säule, ist ein spezifisch nordischer Beitrag zur christlichen Architektur. Der Nordländer verlangt die Gruppe im Raum, die Cäsur und den Rhythmus. Gegenüber dem ungebrochenen Duktus einer zahllosen Säulenphalanx, wie ihn die altchristliche Basilika hat, wünscht er eine Einteilung des Langschiffes als Ausdruck der Raumgedanken. Der Südländer begriff bald das Geheimnis solcher Einteilung; die Florentiner wußten z. B. in San Miniato durch eine klare Dreiteilung des Innenraumes eine ungeheuere Steigerung dieses Baues zu erreichen, zumal hier der dritte östliche Teil noch durch die Erhöhung scharf abgesetzt wurde. Solche komplizierte Rechnung ließ sich im Baptisterium in Pisa nicht vornehmen. Hier stellen sich jedesmal zwei Säulen zwischen die Pfeiler; während diese das ganze Gerüst des Oberbaues zu tragen haben, dienen die schlankeren und glatteren Säulen gewissermaßen nur als Trabanten zur Stütze der ersten Empore. So bilden die Pfeiler ein mächtig aufgerammtes Viereck, das um das achteckige Becken mit seinen vier Pozzi herumgestellt ist. Die eingestellte doppelte Säulenzahl erweitert aber das Quadrat zum Zwölfeck, aus dem dann der Umgang in das Rund des äußeren Mantelcylinders überleitet. Ursprünglich stand hier in der Mitte ein ungleich bescheideneres Immersionsbecken, von dem

ich sicher glaube, daß er viereckig war. Erst im Jahre 1246 erhielt Pisa dieses „Bad" von dem Komasken Guido Begarelli.

Damit kommen wir zu den Skulpturen am Battistero. Die ältesten stammen aus derselben Zeit wie Bonannus' Erzthüren, bald nach 1180. Es sind die sieben Heiligen am Thürsturz der dem Camposanto zugewandten Nordthür (Abb. 17), die byzantinischen Vorlagen, wohl in Elfenbein, nachgebildet sind. In der Mitte der Hohepriester, links Zacharias, rechts eine Orantin (wohl Elisabeth?), dann zwei Propheten im antiken Gewand mit der Schriftrolle, die wir als Jesaias und Sacharia wegen ihrer Weisfagungen auf den Täufer bezeichnen möchten, endlich die beiden ritterlichen Heiligen San Michele und San Giorgio*). Diese Figuren haben ihr Vorbild in der apulischen Skulptur, deren Entwickelung am Ende des 12. Jahrhunderts die Toscanas weit überholt hat**). Auch das Hauptportal (Abb. 20 u. 21), der Domfassade zugewendet, verrät in seinem reichen Schmuck den Einfluß des byzantinischen Vorbildes. Namentlich die Halbfiguren unter dem Kranzgesims — Christus, Maria, der Täufer, die vier Evangelisten und vier Engel — weisen in ihrer zierlich reinen Form auf das geschnittene Vorbild byzantinischer Elfenbeine. Im Thürsturz ist dann auf engstem Raum das Leben des Täufers von seinem ersten Auftreten (vox clamantis in deserto) bis zum Tode dargestellt. Wir beginnen links:

1. Der Täufer in der Wüste predigend; wie ein antiker Rhetor in der Toga, nicht im Pelz steht er da.

2. Der Täufer mit den ersten vier Jüngern.

3. Die Begegnung mit Christus (das ecce agnus dei), der ihm durchs Gebirge entgegenkommt.

4. Die Verhaftung vor Herodes, der ähnlich wie Herodes bei der strage degli innocenti auf Bonannus' Bronzethür auf seinem Klappstuhl sitzt, umgeben von seiner Leibwache, neben der auch Herodias steht.

5. Salomes Tanz und der Dialog von Salome und Herodias. Hier frappiert der geflügelte Dämon, der die Köpfe der Schuldigen in massiver Symbolik zusammendrückt. Das Motiv kehrt später bei den Trecentisten in der Form wieder, daß ein Engel Joachims und Annas Kopf bei der Begegnung an der goldenen Pforte zusammenhält.

6. Die Enthauptung und die Uebergabe der Schlüssel. Salome in der Mitte, Herodias links, der Henker rechts.

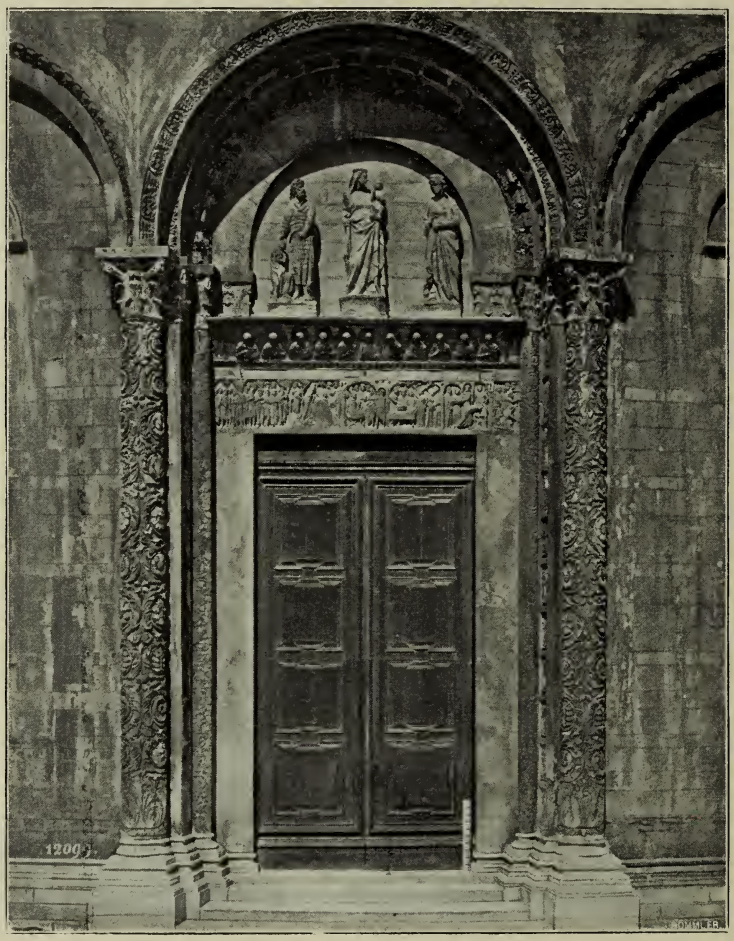
7. Acht Jünger bestatten den in die Felshöhle hineingestellten Leichnam.

---

*) Vielfach anders erklärt Schmarsow, S. Martin v. Lucca S. 217.

**) Aehnliche Thürstürze hat die Kathedrale von Troja (Abb. 25) und die allerdings schon dem 14. Jahrhundert angehörende Kirche Sa. Caterina in Galatina (Terra d'Otranto). Ferner sind die Reliefs am Portal von San Andrea in Barletta, in Terlizzi, in Bitonto, Bitetto und Altamura, auch in Bezug auf das Hauptportal des Pisaner Battistero zu vergleichen.

Mit Recht hat Schmarsow in seinem die Geschichte der frühtoscanischen Skulptur zum erstenmal aufhellenden Buch „Sanct Martin von Lucca" die Verwandtschaft dieser Skulpturen mit Bonannus' Erzthür betont. Während dem Architekten Buschetto schon eine originale abendländische Schöpfung im 11. Jahrhundert gelang, bleibt der Bildner Pisas im 12. Jahrhundert noch in der Nach-



S. XII.

Abb. 20. Baptisterium. Hauptportal.

ahmung der so viel entwickelteren griechischen Skulptur befangen. Wieder werden wir auf die südliche Heimat des Bonannus verwiesen. Jedenfalls sind die Byzantiner seine Lehrer. Das Gleiche gilt von den kastenartigen Reliefs in den Kassetten der Thürumrahmung des Hauptportals, die rechts die heiligen Gestalten, links die Monate (Abb. 22) darstellen. Die letzteren verdienen um so größere Beachtung, als hier zum erstenmal ein profaner Stoff sich vorwagt. Wir geben die Beschreibung (von unten nach oben) nach Schmarsow a. a. O. S. 221:

Januar: ein Mann mit Schriftrolle in der Hand steht neben einem altarartigen Herd, auf dem ein Feuer um einen Topf brennt.

Februar: ein Fischer steht mit seiner Angel am Ufer, daneben ein Palmbaum (!).

März: ein sitzender Mann, der etwas zu schneiden scheint.

Abb. 21. Baptisterium. Hauptportal. Thürsturz und Lünette mit den Figuren Giovanni Pisanos.

April: ein Jüngling umfaßt einen Baum und hält auf der ausgestreckten Rechten einen Blumenkorb.

Mai: Ausritt der Bewaffneten.

Juni: schneidet die Garben.

Juli: drischt auf der Tenne.

August: Feigenlese.

September: Keltern des Weins und Einfüllen in die Fässer.

Oktober: Pflügen.
November: Vacat.
Dezember: Schweineschlachten.

Eine ganz andere Kunst ist es, die uns im Taufbecken des Guido Begarelli

Abb. 22. Baptisterium. Hauptportal. Monatsbilder.

entgegentritt. Sehen wir bisher die byzantinischen Vorbilder mit antiken Reminiscenzen befolgt, so geht dieser Comaske durchaus eigene Wege. Klug vermeidet er den Wettkampf um die Figur, in dem er sicher hätte erliegen müssen, und begnügt sich mit dem Ornamentalen, in dem er aber ein Meisterstück leistet.

An der Innenseite des Beckens, das früher, da das Dach offen war, durch eine Aedicula bedacht war, steht die Inschrift:

A · D · MCC · XLVI · SVB · IACOBO · RECTORE · LOCI
GVIDO · BIGARELLI · DE · CVMO · FECIT · OPVS · HOC ·

Die acht Wände des Beckens sind in je zwei quadratische Felder zerlegt, die einen reich durchbrochenen Rosettenschmuck auf bunter Marmorintarsia tragen. Jede Rosette ist anders als die vorhergehende. Aber alles ist so gearbeitet, daß es auch bis heute keine einzige Beschädigung aufweist, obwohl das Volk täglich die Stufen

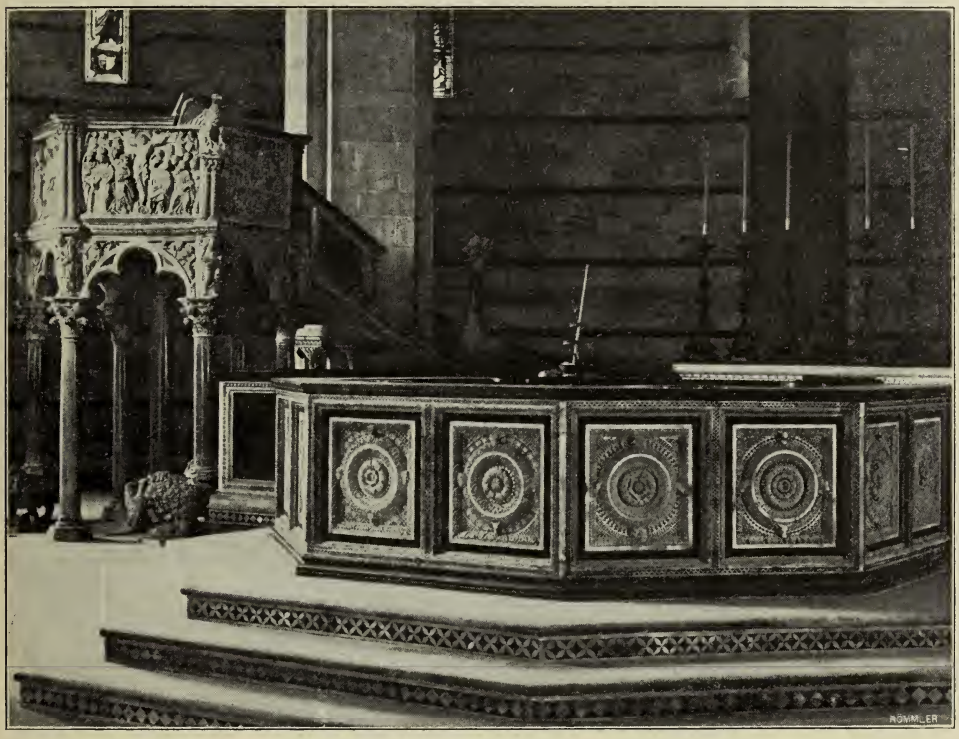


Abb. 23. Taufbecken von Guido Bigarelli da Como. 1246. Baptisterium.

heraufdrängt. Figuraler Schmuck, den Schmarsow so schmerzlich vermißt, wurde hier nicht verlangt; was der Stein vom Täufer zu sagen hatte, war im Thürsturz des Hauptportals mitgeteilt. Es ist nicht nur Fleiß und Kunstfertigkeit, die hier zum Ausdruck kommt — einen Virtuosen der Marmelkunst nennt Schmarsow den Künstler —, sondern reiche Erfindung im Dekorativen mit leiser Einmischung des Figürlichen in den Menschen- und Tierköpfen an den vier Tangentenpunkten der Rosettenkreise. Was Guido als Erzähler zu leisten vermochte, beweist seine Kanzel in San Bartolomeo in Pistoja (Abb. 27), die 1250, also unmittelbar nach der Vollendung des Bades entstand. Die vornehme Wirkung dieses großen Immersionsbeckens im Baptisterium wird weder von dem florentiner noch dem sieneser Taufbecken erreicht.

Bigarelli sind auch zwei reich dekorierte Marmorplatten (s. S. 110) zuzuweisen, die jetzt an der inneren Eingangswand des Camposanto (Abb. 73) stehen; das Mittelstück der zweiten Platte zeigt im Tondo Christus thronend und lehrend, zu den Seiten ein Mann und eine Frau zuhörend. Die Platten mögen von einem Grabmal stammen, das wohl einst im Dom selbst seinen Platz hatte und dann, wie so viele alte Gräber, transportiert wurde. Auch diese Arbeit muß um 1250 entstanden sein. Sie ist ebenso wie das Taufbecken wichtig als Beispiel für die Bildnerkunst, die Niccolò Pisano in Pisa vorfand.

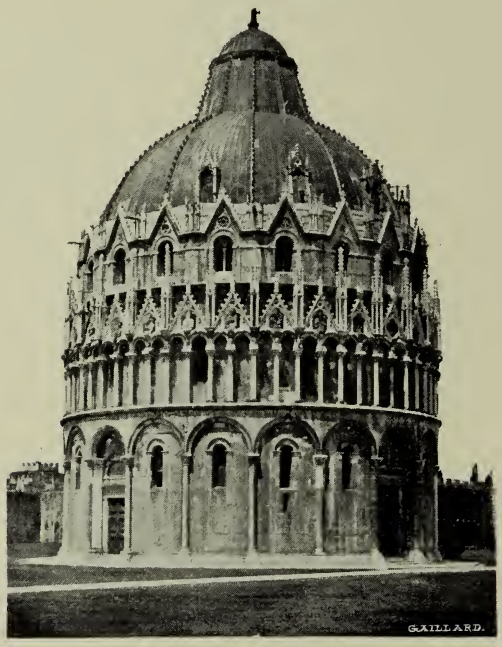


Abb. 24. Baptisterium.

1153 Berg.

Abb 25. Troja. Kathedrale. 11. bis 14. Jahrhundert.

V. Der Campanile.

Pisas Wahrzeichen ist der schiefe Turm geworden. Der Reisende, der mit der Bahn von Lucca heranfährt, erblickt ihn früher als alles andere; und wenn er dann auf dem Domplatz steht und dem Miracolo del mondo näher kommt, überfällt ihn eine Betroffenheit, wie sie eben nur das Unbegreifliche schafft. „Er kann ja nicht stehen", so sagt sich's der Laie immer vor. Nun giebt es freilich keinen Platz in der Welt, auf dem die Neigung eines Baues sich so stark bemerkbar macht wie auf dem pisaner Domplatz. Die weite grüne Rasenfläche des Fußbodens legt die Horizontale mit stolzer Breite fest. Die unzähligen Senkrechten der Mauern und Säulen des Doms schreien das Hallelujah der Vertikale im tausendstimmigen Gesang herunter. Diesen Achsenempfindungen trotzt der runde Riese mit köstlichem Gleichmut. Er steht nun schon achthundert Jahre so, ohne weiter zu sinken und wird so stehen bleiben; denn er ist für die Ewigkeit gebaut.

Daß er sank, kann uns ex eventu Urteilende kaum wundern. Das sumpfige Erdreich, — „in palude" war der alte Name — von der Meeresnähe einst noch bedrohter als heute, konnte einem so starken Druck auf kleinstem Raume

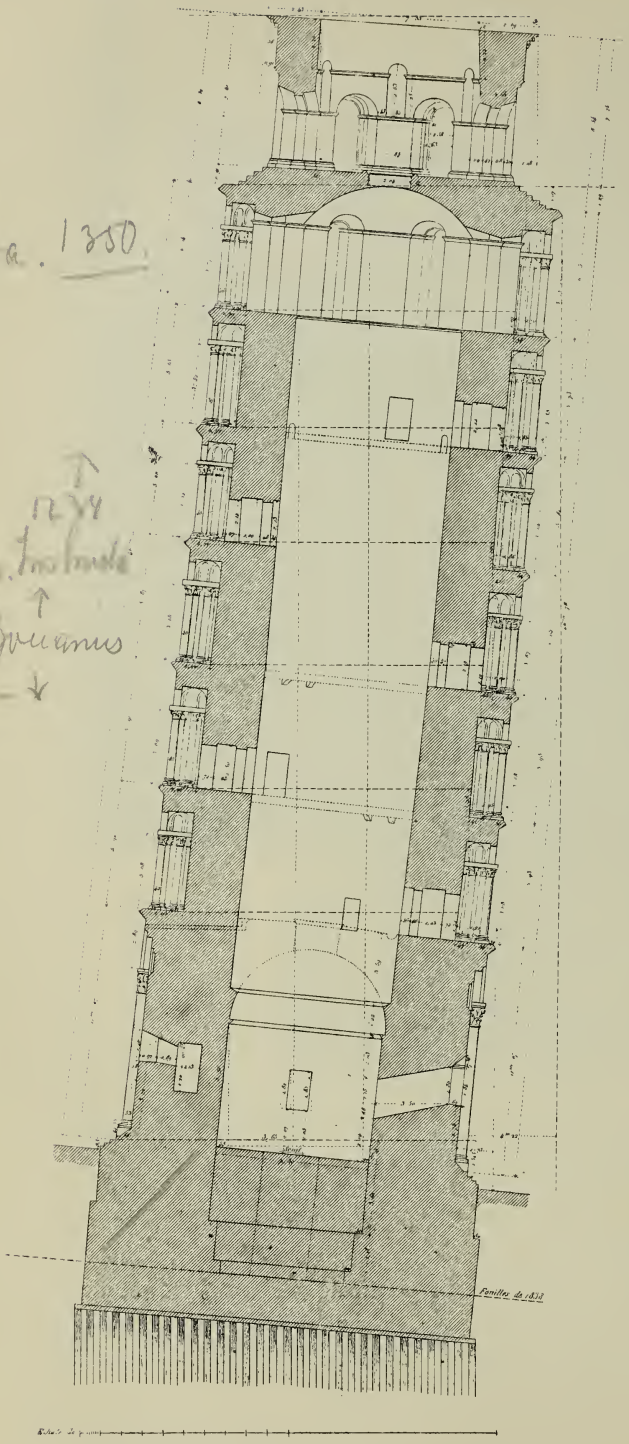


Abb. 26. Campanile des Doms. Querschnitt.

kaum gleichmäßig widerstehen. Daher hat man auch nie den Plan gefaßt, den unfertigen Turm abzutragen und an einer andern Stelle zu errichten — er hätte dort das gleiche Schicksal so oder so erlebt. Es gehörte aber die ganze Naivetät der Jahrhunderte — das 19. nicht ausgeschlossen! — dazu, zu glauben, der Turm sei absichtlich schief gebaut worden; eine geistreiche Exegese, die uns schlechterdings ungenießbar ist, meldet sogar, er sei schief gebaut worden als Symbol der sinkenden Republik. Ich denke, eine Stadt, die sich in einem Jahrhundert diesen Dom, dieses Baptisterium, diesen Turm leistet, ist wirtschaftlich noch nicht dem Tode nahe. Und wäre sie es gewesen, sie hätte nicht die Schamlosigkeit besessen, ihren Schmerz öffentlich zu prostituieren. Der Campanile sollte so gut wie Dom und Taufkirche ein hoher Ausdruck unerhörter Macht und Stadtherrlichkeit werden; und er wurde es trotz aller Ungunst mehr, als die keckſten Pisaner es sich damals träumen lassen konnten.

Den Nordländer überrascht zunächst die Trennung von Kirche und Turm; wir sind so gewohnt, beides für untrennbar zu halten, da ja unsere Architektur im Turm gipfelt und der massive Kasten des Gotteshauses bei uns durch den Turm erst sein Profil, sein Gesicht bekommt. Der Südländer baute seine Glockentürme rund, wegen der Wendeltreppe, wohl auch dem architektonischen Gegensatz zu dem rechtwinkeligen Bau der Kirche zuliebe. Kreis und Quadrat aber

vertragen sich nicht; die Basilika dehnt sich zudem ganz in die Breite und sehnt sich nach keiner Höhe. So war es auch für die Pisaner ausgeschlossen, daß sie ihrem Dom einen Turm gegeben hätten. Wo die Glocken von 1118—1174 gehangen haben mögen, weiß ich allerdings nicht anzugeben. Damals aber entschlossen sich die Pisaner, vielleicht durch den um 1170 vollendeten Campanile von San Marco an der Lagune in ihrer Stadtehre gekränkt, den Turm nahe dem Chor des Doms aufzuführen. Kein anderer als Bonannus, der spätere Meister der Domthür, war der Architekt. Rohault de Fleury hat nun die seltsamste Baugeschichte der Welt dargelegt. Man rammte Holzbolzen in die Tiefe und legte darauf ein unterstes Steinbankett von $18^1/_2$ m Durchmesser mit inneren Strebemauern. Dann beginnt der Aufbau. Nach 11 m schon bemerkt man heute eine Neigung nach Süden; damals kam sie noch nicht zum Vorschein, da man die Zunge des Abflußrohres heute noch an der nördlichen, heute am höchsten liegenden Seite bemerkt. Aber dann suchte man beim Weiterbau zu korrigieren; die Säulchen auf der Südseite wurden um 3, 4 ja 7 cm erhöht. Nach der dritten Galerie scheint Bonannus die Hoffnung aufgegeben zu haben; der Torso blieb stehen, Bonannus wurde Bildhauer und Erzgießer.

Erst sechzig Jahre später, 1234, schöpfte man neuen Mut, obwohl der Turm sich inzwischen schon um 28 cm gesenkt hatte. Ein Deutscher, Wilhelm von Innsbruck, wagte die Fortsetzung; er vollendete die weit schwierigeren folgenden drei Geschosse. Dann aber sah er ein, daß alles Verlängern der Säulen nichts half und auch er stieg hoffnungslos vom Gerüst. Wieder dauerte es lange, diesmal 120 Jahre, bis Thomas von Pisa im Jahre 1350 sich entschloß, das kleinere Obergeschoß mit den sieben Glocken (die schwerste 120 Centner) aufzusetzen. Daß ursprünglich hier ein kegelförmiges Dach geplant war, wie Schumann annimmt, ist sehr wahrscheinlich. Giottos Zeichnung zum florentiner Campanile (heute in der sieneser Domopera) zeigt den gleichen Abschluß.

Einige Zahlen mögen die Verzweiflung der Architekten illustrieren. Der Turm hat sich um 2,40 m in den Boden gesenkt; sein Niveau war ursprünglich gleich dem des Domes. Die Südseite hängt um 4,50 m in der Achse über! Sie bildet heute keine gerade Linie, sondern wegen der vielen Ausgleichungen an den Säulen eine Kurve. Der Turm ist an der Südseite 54,52 m, an der Nordseite 55,22 m hoch; an Höhe übertreffen ihn die schiefen Türme in Bologna (Torre degli Asinelli, 97 m) und Saragossa (61 m), während die Garisenda in Bologna nur 51 m hoch ist.

Der Gedanke, den mächtigen Cylinder eines Rundturms, dessen massive Klobigkeit die Campanili der Dome in Ravenna und in Classe gut verdeutlichen, durch einen Säulenmantel zu verklären, ist dies eine Mal mit unerhörtem Glück gelungen. Andernorts hat man sich stets durch Fenster und Galerien geholfen und geglaubt, die Masse selbst auflockern zu sollen. Davor mögen die Pisaner schon aus Verteidigungsgründen zurückgeschreckt sein. So verbraucht das Mittel der übereinandergestellten Säulenreihen vordem scheinen mochte, es wirkt hier wieder ganz neu und ungemein stärker. Eine ganz unbeschreibliche Leichtigkeit hat sich nun dieses Ungetüms bemächtigt und wir sind geneigt, die Grazie dieses Baues auf die Dauer noch mehr zu bestaunen, als das statische Problem.

Abb. 27. Guido da Como: Kanzelbrüstung Pistoia. San Bartolomeo in Pantano.

1250.

VI. Niccolò und Giovanni Pisano.

Wir hatten gesehen, daß sich die Bildnerei in Pisa nicht so früh zu einer eigenen Formensprache durchrang wie die Architektur. Es prägt sich hier ein Gesetz aus, daß sich in der ganzen mittelalterlichen Kunst verfolgen läßt. Die Baukunst ist durchaus die führende Kunst; vom Not- zum Luxusbau, von der fortifikatorischen Anlage zur Burg und zum Schloß, von der kleinen Holzkirche zur vieltürmigen Kathedrale sich durcharbeitend entzünden sich an ihrer Bewegung alle Kräfte, die in jener Zeit, wo alles erst entdeckt werden mußte, geweckt werden konnten. Der Bauherr ist schlechthin der Ausschlaggebende; unter ihm steht der Bildhauer als Steinmetz, fertigt seine Kapitelle und verziert die von jenem vorgerissenen Chorschranken. Auch der Maler war ein dienender Künstler; er hatte die nackten Wandflächen mit dem ornamentalen Teppichmuster oder der Flachkomposition einer Legendendarstellung zu füllen; nicht das Einzelne war dabei so wichtig als der warme, farbig lebendige Eindruck des Ganzen. Wie der moderne Architekt die Thürklinken und Treppenbalustер der von ihm erbauten Villa selbst vorzeichnet und angiebt, so war der mittelalterliche Bauherr unumschränkter Leiter auch der ganzen Ausstattung.

Noch ein anderer Grund verzögerte wie in Pisa so allerorts das Wiederaufblühen der Plastik. Die so ungemein entwickelte, im 10. Jahrhundert in einer förmlichen Renaissance neu geschaffene, dann freilich greisenhaft in der Routine versinkende byzantinische Kunst lastete mit ihrem formal so abgeschlossenen und entwickelten Kanon zu stark auf den Abendländern, als daß diese sich leicht emanzipiert und frisch drauf los erfunden hätten. Selbst einBonannus konnte den durch Byzanz geschulten Barisanus de Trani als Erzgießer keineswegs erreichen; wir erkannten in den Thürstürzen an Diotisalvis Battistero den deutlichen Nachklang byzantinischer Elfenbeinmuster. Dann freilich drangen die maestri comacini unter der Führung Guido Begarellis mit ihrer technisch sehr entwickelten, aber im Figürlichen noch zurückbleibenden Formensprache ein. Die Zeit war erfüllt, um nach der Periode der Nachahmung und den ersten Tastversuchen die Freiheit der vollen Entwickelung zu erleben. Diese setzt thatsächlich um die Mitte des 13. Jahrhunderts ein und knüpft sich an den großen Namen Niccolò Pisano.

Der Name scheint die Herkunft zu verraten; und doch hat gerade der Kampf

um Niccolòs Vaterland sehr heftig getobt, ohne daß er heute entschieden wäre. Soviel steht fest, daß Niccolò, der 1260 die Kanzel des Baptisteriums ausführte, damals schon ein reifer Künstler war. Hören wir dann, daß er 1266 bei der Kanzel im sieneser Dom schon einen erwachsenen Sohn hat, so rückt sein Geburtsjahr hinter das Jahr 1220 zurück. Nehmen wir nun an, daß er 1246, als das Taufbecken im Battistero zu vergeben war, fünfundzwanzig bis dreißig Jahre alt war, so wäre es seltsam, weshalb diese Arbeit einem zugewanderten Comasken, Guido

Abb. 28. Trani: Bronzethür von Barisanus. Um 1160.

Vegarelli und nicht — so meint man — dem hochbegabten einheimischen Civis Pisanus Niccolò gegeben wurde. Das läßt schon vermuten, daß Niccolò damals nicht in Pisa war. Nun haben wir eine Urkunde im sieneser Domarchiv, worin der Künstler magister Nicholaus Petri de Apulia genannt wird. Nach meiner Kenntnis italienischer Dokumente ist der Zusatz de Apulia nicht auf den Vater Pietro, sondern auf den Sohn Niccolò zu beziehen; die Dombehörde und ihr Capomaestro Frater Melanus war schwerlich in der Lage, die Heimat des Vaters des von ihr berufenen Künstlers zu kennen; wohl aber mochte dieser Behörde bekannt sein, daß der zu berufende Künstler selbst kein einheimischer Toscaner, sondern ein aus dem Süden

Zugewanderter war. Man hat nun die Worte de Apulia auf ein Dörfchen in der Nähe von Lucca beziehen wollen, das förmlich ausgegraben wurde, nur um die süditalienische Herkunft des Niccolò aus der Welt zu schaffen. Davidson, einer der ersten Kenner italienischer Archivschätze, hält es für sehr unwahrscheinlich, daß hier ein Dörfchen gemeint sein könne; und ich bin überzeugt, daß in diesem Fall di Lucca gesagt worden wäre. Auch jener Niccolò dell Arca in Bologna, der aus Bari stammt und im 15. Jahrhundert die Arca des hl. Dominicus in Bologna fertig arbeitet, wird in einer Urkunde Nicolas de Apulia genannt. Wie nun, wenn der Weg zwischen Pisa und Apulien ein zwar langer aber oft beschrittener gewesen wäre, da Pisa seinen ganzen Levantehandel über das bei Foggia gelegene, ihm gehörende Bovino dirigierte? Wie wenn schon im Anfang des 12. Jahrhunderts, ein Jahr nach der Einweihung des pisaner Doms, in der Bovino benachbarten Krönungsstadt der Normannen, in Troja, eine Kirche (Abb. 25) erstand, die in jeder Weise den pisaner Dom zum Vorbild nahm, im Gegensatz zu den sonstigen Baugewohn-

Abb. 29. Paganus Balduinus. Augustale Friedrich II. (vergrößert).

heiten des apulischen Landes? Wie, wenn umgekehrt der Grundriß des pisaner Doms, wie Dehio wahrscheinlich gemacht hat, auf die Bekanntschaft des Architekten Buschetto mit ähnlichen Anlagen wie Süditalien zurückgeht oder doch an solche sich anlehnt? Wie endlich, wenn thatsächlich in Apulien im 12. und 13. Jahrhundert eine Bildnerei bestanden hätte, welche die Leistungen Pisas, die vor Niccolòs Zeit liegen, nach jeder Richtung hin überbot, so daß die große Neuerung, die Niccolòs Kunst enthielt, eben durch seine Schulung in einer entwickelteren Kunstprovinz bedingt wäre?

Es ist hier ein kurzes Wort über den Stand der apulischen Bildnerei in jener Zeit, also vor 1250, am Platze. Die enge Beziehung, in welcher der Südosten Italiens bis ins 12. Jahrhundert mit Byzanz stand, dessen Katapan erst durch Robert Guiscard vertrieben wurde, dessen Erzbischof in Otranto aber bis ins 13. Jahrhundert den Stuhl besetzte, ließ in Apulien eine Mischkunst byzantinischer und abendländischer d. h. longobardischer Kunst entstehen. Schon das endende 11. Jahrhundert verrät im Schmuck der kirchlichen Portale und Fenster, in den Bischofthronen eine hohe technische Gewandheit, der in Toscana nichts entspricht. Die in der Mitte des 11. Jahrhunderts beginnende, um 1075 abgeschlossene

Eroberung des Landes durch die Normannen konnte, da diese ein durchaus kunstloses Volk waren, die weitere Pflege dieser byzantinischen Bildnerei nicht durchkreuzen. Der Skulpturenschmuck der um 1150 vollendeten Kathedrale von Trani, die Skulpturen am Portal zu S. Clemente in Casauria, das Portal von San Andrea in Barletta von Simon de Ragusa um 1200 gearbeitet, das Portal von Terlizzi aus derselben Zeit, die schon 1159 entstandene Kanzel in Moscufo, Thür und Kanzel in Bitonto (1200 und 1227) bezeugen den hohen Stand der Plastik zu der Zeit, als der Kaiser Friedrich II. dies Land zu seiner Residenz erkor*). Das Votivrelief der eben

Abb. 30. Büste vom Kaiserthor Friedrich's II. in Capua.

erwähnten Kanzel von 1227 beweist am besten diese hohe Qualität. Man vergleiche damit (Abb. 27) Guido Bigarelli da Comos' Kanzel in San Bartolomeo in Pistoja (1250), um den Abstand der beiden Kunstprovinzen zu ermessen. Alle figürliche Plastik, in dem damaligen Toscana respektive Oberitalien ist vergrößerte Kleinkunst, ohne plastische Größe und Freiheit. Die einzige Ausnahme, welche das Relief mit der Verkündigung im sieneser Dom zeigt, wird man um so weniger verwerten dürfen, als die Zeit seiner Entstehung nicht feststeht; es stammt sicher erst aus der Zeit nach 1250. Steht es bei allen fest, daß Niccolòs Kunst für Pisa eine Neuschöpfung bot, und wollen

*) Näheres s. in P. Schubring: Schloß- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien (Berlin, Spemann) und in La Puglia, impressioni di viaggio (Trani, Vecchi) von demselben.

wir uns nicht mit der Ausflucht begnügen, neue Aufgaben schufen eine neue Technik, so werden wir ja direkt dazu gedrängt, in einem entwickelteren Kunstcentrum wie es Apulien war, Niccolòs Heimat zu suchen. Und nun besagt ja die Urkunde deutlich, daß Niccolò der Apulia entstammte*).

Die hier vorgetragene Anschauung steht im Gegensatz zu der (bis auf Venturi und Bertaux) allgemeinen Meinung der Kunsthistorie von heute, die Niccolò in Toscana

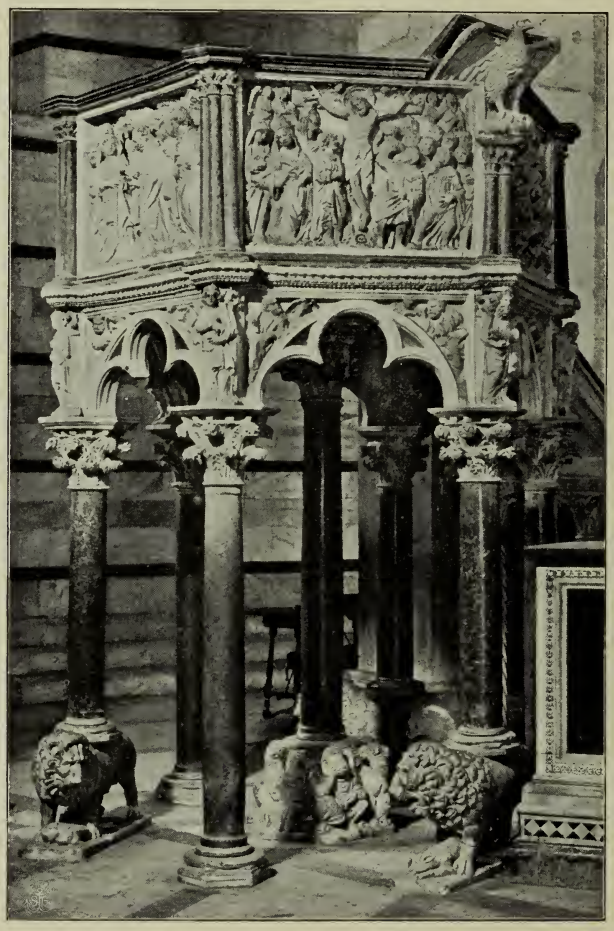


Abb. 31. Niccolo Pisano. Die Kanzel des Baptisteriums. 1260.

geboren sein läßt. Sie steht aber nicht, wie man meinte, mit Vasari im Widerspruch. Dieser weist Niccolò nämlich zwei Reliefs am Lucheser Dom San Martino zu, auf welche man die Inschriftszahl 1233 beziehen zu sollen glaubte, so daß Niccolò also schon damals in Toscana nachgewiesen wäre. Diese Inschrift bezieht sich nun aber gar nicht auf diese, sondern auf andere Teile am Dom. Die beiden

*) Neuerdings ist von einem russischen Forscher die Hypothese aufgestellt worden, Niccolò habe französische Einflüsse erfahren. Vgl. Hiacintof: Die Renaissance der italienischen Skulptur in den Werken Nicc. Pisanos Moskau 1900 (russisch).

Reliefs sind, wenn überhaupt von Niccoló, so erst aus der Zeit nach 1260 und spielen in der Geburtskontroverse keine Rolle. Noch eins: Niccolòs Thätigkeit für Pisa beschränkt sich auf diese eine Kanzel; er wanderte dann nach Siena und Perugia. Hätte man einen so hervorragenden einheimischen Künstler wohl ohne weiteres ziehen lassen in einer Zeit und Gegend, die der Steinkunst so unendlich viele Aufgaben zuzuweisen hatte? Man denke später bei Giovannis Arbeiten für Pisa, wieviel leere Felder es dort noch zu füllen gab! Der langen Rede kurzer Sinn, daß wir Niccolò in Apulien (vielleicht in Bovino) geboren glauben, so daß seine Jugendeindrücke von den mit Friedrich II. zusammenhängenden Bauten und Bildwerken bestimmt wurden. Dieses Kaisers Kunstliebe aber bezieht sich vor allem auf die antike Skulptur.

Seine Augustalen (Abb. 29), das Portal von Castel del Monte, sein Kaiserthor

Abb. 32. Niccolo Pisano. Teile der Kanzel im Baptisterium.

in Capua (Abb. 30) mit den ganz antikisierenden Büsten*), dies und viele intime litterarisch überlieferte Einzelheiten haben das längst deutlich gemacht. Und auf Niccolòs Anlehnung an die Antike beruht eben im Grunde seine neue Kunst.

Die Kanzel im Baptisterium (Abb. 31) überrascht zunächst dadurch, daß sie überhaupt da ist. Eine Taufkirche ist kein Predigtraum. Die anderen Baptisterien haben alle keine Kanzel; nur das in Pistoja eine Außenkanzel für die offene Platzpredigt. Wir befinden uns damals — 1260 — in den enthusiastischen Jahren der eben gegründeten Bettelorden. Volkspredigt in der Volkssprache mit volkstümlicher Art und volkstümlichem Witz, keine Litanei, keine Responsorien, so lautete das neue

*) Die Büste des Kaisers, welche auf dem Capuaner Thor stand, ist leider nicht erhalten. Eine im 18. Jahrh. nach ihr gemachte Zeichnung abgebildet in Spamers Illustr. Weltgesch. [3] IV. S. 131. Die Kaiserbüste aus Castel del monte, heute im museo di Bari, hat ihren Kopf verloren; auch diese Büste stammt aus dem XIII. Jahrhundert und ist nicht antik.

von Franz von Assisi und Dominicus Guzman fast gleichzeitig verkündete Programm. Wir verdanken dieser kirchlichen Bewegung, abgesehen von unzähligem anderen, auch die Entwickelung der Kanzel. Ursprünglich als Ambo mit den Chorschranken verlötet, wird sie seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts zuerst durch die mobile hölzerne Kanzel ersetzt, wie sie noch heute in der Quadragesimalzeit nicht immer entbehrt werden kann und findet dann ihre Ausbildung im Stein als selbstständiger Freibau mit der ebenfalls freien Treppe, an deren Fuß das Lesepult für den Vorleser zu stehen pflegt. Diese höchste Ausgestaltung ist in Toscana mit dem Namen der Pisani verknüpft; Süditalien hat an der Ost- und Westküste eine ähnliche Blüte aufzuweisen.

Abb. 33. Niccolò Pisano: Die Stärke. Von der Kanzel im Baptisterium.

Die pisaner Kanzel ruht auf sieben Säulen, sechs an den Ecken, eine in der Mitte. Drei der Eckſäulen ruhen auf dem Rücken von Löwen, welche ein Lamm oder einen Widder zwischen den Klauen halten. Die Mittelsäule wird von Löwe, Greif, Hund und drei kauernden Sklaven getragen. Alle diese Kreaturen sind Wächter und Diener, welche die heilige Stätte des λογος tragen und bewachen. Drei Menschen und drei Tiere tragen die Mitte, drei Löwen und drei Säulen die Ecken. Löwen und Sklaven finden sich in Unteritalien massenhaft, vor den Portalen, an den Kathedren und an den Kanzeln.

Die sechs Säulen werden durch Dreipaßbogen verbunden, über denen die fünf Reliefplatten als Brüstung stehen; die sechste Seite bleibt für die Treppe frei. Die Ecken sind durch ein dreifaches rotes Säulenbündel betont, unter dem je eine Freifigur steht. Diese Heiligengestalten sind von zum Teil überwältigender Schönheit. Es sind von rechts beginnend 1. ein herrlicher, von Erregung trunkener Engel, der die Kreuzigungstafel präsentiert (Abb. 32). 2. Der Täufer, ein machtvoller Alter im langen Bart. 3. Eine bezaubernde junge Frau von süßer Lieblichkeit, mit üppigem Lockenhaar, ein Hündchen im Arm, runde Wangen, lange feine Finger. 4. Eine ältere in die Toga gehüllte Frau, Arm und Beine nackt. 5. Der nackte Herkules (?) mit dem Löwenfell, die Pantherkatze und ihr Junges spielen mit ihm (Abb. 33). 6. Eine junge langgelockte Mutter mit dem Kind an der Hand (Abb. 32). In den Zwickeln neben den Dreipaßbögen lagern die Evangelisten und Propheten.

Der Inhalt der fünf Reliefs steht nicht in Beziehung zu dem besonderen

Charakter des Hauses, sondern nur zu dem christologischen Dogma, das den Grund der Predigt bilden soll. Die Dimensionen der Kanzel gehen weit über das Notwendige heraus; es könnten getrost fünf Prediger dort oben zu gleicher Zeit sich tummeln. Aber die Kanzel mußte neben dem Immersionsbecken bestehen können, das damals auch noch eine Aedicula trug. So war die Höhe und Größe der Kanzel erst recht notwendig. Abgesehen von den bunten Säulen prangt sie in lauterem Weiß; ganz anders als das Bad, wo das farbige Ornament herrscht. Ihr Charakter ist ein durchaus plastischer; auch das weist auf Apulien. Die sechs Eckfiguren sind das Unerklärlichste. Der Leser wolle nun mit mir die Reliefs genau betrachten. Einen Wandbilderkatalog gaben die Bronzethür und später (S. 128) zu besprechende, heute im Museo civico aufbewahrte Miniaturen. Aber es ist alles neu und mit tieferem Sinn begründet und geformt.

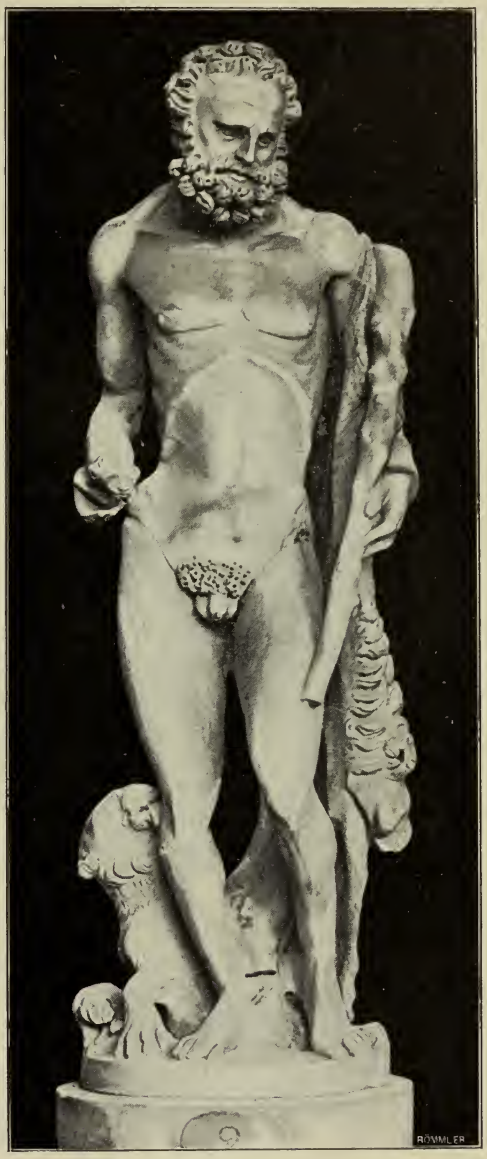


Abb. 34. Giovanni Pisano: Die Stärke. Von der Domkanzel. Museo civico.

1. Die Geburt des Herrn (Abb. 35). Die Hauptfigur Maria groß hingelagert von fast übermächtigen junonischen Formen, nicht als Mutter oder Wöchnerin, sondern als die stolze Gottesgebärerin aufgefaßt, die eben die königliche That ihres Lebens gethan hat. Große offene Augen, vibrierende Nasenflügel, ausdrucksvoller Mund, riesige Hände. Auf den üppigen Locken das Diadem; die Tracht der römischen Matrone. Stolz schaut die heilig Erregte den Beschauer an; er muß anerkennen, daß es sich nicht um eine kleinbürgerliche Wochenstube, sondern die dies illa handelt. Neben der Vergine tritt alles andere zurück; das Kind im antikisierenden Jungensarkophag, Ochs und Esel, die Ammen und das Bad, selbst der kauende Joseph erscheinen nur wie Requisiten. Dagegen tritt die obere linke Seite mit der Verkündigung wieder sehr anspruchsvoll auf. Es sind wieder zwei großmächtige Gestalten, der englische Jüngling mit den schweren elastischen Flügeln, im weitesten Mantel und das schöne große Mädchen, die durchaus mit dem Maßstab der römischen Frau gemessen werden muß.

Auch die Gebärde der Betroffenheit ist so groß verstanden; die Spindel in der Linken tritt ganz zurück.

Gewiß soll man alle die ferneren Einzelheiten: die Engelbotschaft, den sich kratzenden Bock, die romanische Tempelarchitektur nicht übersehen; man zähle auch neben den zwölf Menschen die zehn Tiere heraus! Aber man erfasse vor allem die Hauptsache. Man vergleiche den Geist dieses Reliefs mit der Auffassung, die Giotto fünfzig Jahre später vertritt. Dieser zeigt sich ganz überwältigt von der familiären Auffassung, welche die Franziskaner predigten; Niccolò will die Scene aus der christlichen Sphäre in die einer höheren Menschlichkeit im Sinne der Antike heben. Er muß etruskische Cisten gesehen haben, in denen die Gattin ähnlich stolz lagerte wie hier die Vergine! Er nahm nicht „unbekümmert das

Abb. 35. Niccolò Pisano. Geburt Christi. Relief von der Kanzel im Baptisterium.

Gute, wo er es fand", wie die Exegeten melden, sondern höchst absichtlich die große Form. Die Verkündigung wächst sich bei ihm zu einer großen Werbung aus; zwei Prachtgestalten sind es, die miteinander ringen. Jetzt verstehen wir, weshalb Niccolò vor den auf den Beutezügen eroberten, damals an der Außenseite des Doms aufgestellten Sarkophagen und Vasen länger stehen blieb als alle seine Vorgänger, als Bonannus und Guido. Hier fand er die Formen für die so wenig kirchlichen Gedanken seiner Seele. Und wieder schweift nun die Erinnerung zu Kaiser Friedrich II. in Apulien herunter, in dessen Herz das gleiche antike Ideal lebte. Fast unabweisbar wird jetzt die Vermutung, Niccolò habe Jugend- und Lehrjahre im kaiserlichen Palast in Foggia verbracht.

2. Die Anbetung der Magier (Abb. 37), eine besonders glückliche Komposition. Je drei Gestalten — drei Könige, drei Pferde, drei heilige Figuren gruppieren sich. Die Madonna überragt sie alle; sitzend ist sie ebenso groß wie der stehende Joseph und

der König Balthasar. Antik der Thronsessel mit gegiebelter Lehne, Löwenmäulern und -tatzen. Ein herrliches Königsgeschlecht sind die drei Magier, die ihre goldenen Ampullen herreichen. Es ist eine echte antike Huldigungsscene; nicht nur findet Maria ihr Vorbild an dem Phädrasarkophag (Abb. 80), der noch heute im Camposanto steht, die ganze Scene ist ins Antike übersetzt. Herrlich gelang das mittlere Roß. Joseph ist vielleicht absichtlich an die Wand gedrückt. Der Heiligenschein fehlt hier wie stets.

3. Die Simeonscene (Abb. 39). Das Geschlecht dieser im Tempel sich treffenden heiligen Menschen ist wiederum das schon beschriebene; der Alte ganz rechts mit dem ihn stützenden Knaben ist eine Nachbildung des schwerberauschten Bacchus auf einer Vase im Camposanto. Welche Keckheit liegt in dieser heimlichen Entleihung! Oder ist hier vielleicht ein Heide in heidnischen Formen gegeben? Ein Priester scheint

Abb. 36. Giovanni Pisano. Geburt Christi. Relief von der Domkanzel (Museo civico).

hier nicht dargestellt; vielmehr ist es Herodes, der die Scene drohend belauscht. Diese Erklärung stützt sich darauf, daß auch bei Giovannis gleichem Relief (Abb. 40) Herodes mit einem Knaben vorkommt. Und dann Hanna! Dobbert fand ihr antikes Gegenbild auf einem Phädrasarkophag in Petersburg; ein ähnlicher mag damals in Pisa gestanden haben. Wie seltsam wirkt diese Ekstase, die fast an die eleusinischen Mysterien erinnert! Wie empfindet man daneben die großmächtige Ruhe Simeons und Marias doppelt! Man beachte ferner die ausdrucksvollen Mienen der drei Männer hinter Hanna mit ihrem kühlen Spott. Das Porträt des Kopfes rechts (direkt über Hannas Stirn) hat Giovanni Pisano später benutzt als er einen Herkules bildete! Endlich sei noch der Charakterkopf der Dienerin über Joseph hervorgehoben. Sehr interessant ist auch die Architektur. Sie ist nicht die pisanische; Dom und Baptisterium sind hier nicht porträtiert. Woher stammen die kleinen Kuppeln an den Ecken des achteckigen Baues links? Woher die Rosette unter dem rechten

Giebel? Es sind lauter apulische Erinnerungen an Jugendeindrücke in Troja, Bitonto, Canosa. Die Kuppel in der Mitte scheint auf einen Rundbau hinzuweisen, etwa einen Trullo, wie die Taufkirche am Bareser Dom. Auch die Säulen-

Abb. 37. Niccolò Pisano: Anbetung der Könige. Kanzel des Baptisteriums.

galerie links erinnert mehr an die Matronei in Bitonto als an die pisaner Bauweise.

4. Die Kreuzigung (Abb. 41). Man darf die Behauptung wagen, daß Niccolòs Leidenschaft an den drei ersten Reliefs beteiligter war als an den zwei letzten.

Die drei Jugendgeschichten enthielten große Bejahungsmomente; Kreuzigung und Gericht sind Dinge, die der antike Künstler nie dargestellt hat. Dobbert und andere kehren die Sache allerdings um und finden hier gerade den stärkeren Ausdruck,

Abb. 38. Giovanni Pisano: Die Anbetung der drei Könige, von der Kanzel des Doms (Museo civico).

wo die antiken Vorbilder fehlten. Die pisaner Priester mögen diese Schlußtafeln vorgezogen haben; ihr Schöpfer ist hier nicht mehr mit voller Seele dabei. In dem nackten Christuskörper allerdings kommt sein Leibesevangelium noch einmal in unverhüllter Schönheit zum Ausdruck; unbeengter und freier ist ein zweiter Akt,

jener nackte Herkules, oder wer es sei, an der Seite des Reliefs (Abb. 33). Die Kreuzigung enthält mehr als eine Raumverlegenheit; es wollten hier aber auch

Abb. 39. Niccolò Pisano: Darstellung im Tempel. Rechts Herodes. Kanzel des Baptisteriums.

fünfundzwanzig Gestalten untergebracht sein, während das Relief der tre magi nur sieben Personen enthält.

5. Das jüngste Gericht, kann vollends die liturgischen Vorschriften schwer bewältigen. Die jungfrischen Leiber der Auferstandenen sind das Schönste; alles andere ist konventionell. Das Relief hat übrigens nicht zufällig gelitten; es muß einmal ge-

waltsam angegriffen worden sein, wobei dann die freigearbeiteten Köpfe natürlich am ehesten brachen. — Man übersehe schließlich den schönen Adler (Abb. 31) nicht, der das Lesepult trägt. Er ist dem staufischen Adler nachgebildet, den Niccolò am Palast in Foggia, an der Kanzel in Bitonto und sonst oftmals gesehen hat.

Bedarf es eines letzten Beweises, daß Niccolò nicht Pisaner war, sondern die bestimmenden Jugendeindrücke einer andern Umgebung verdankt, so liegt dieser in der so völlig andern Richtung, welche sein ohne Zweifel um 1250, vielleicht schon in Pisa geborener, jedenfalls aber dort groß gewordener Sohn Giovanni

Abb. 40. Giovanni Pisano: Darstellung im Tempel und Flucht nach Aegypten. Von der Domkanzel. Museo civico.

einschlug. Das Thema „Vater und Sohn" ist ein altes, auch von der Kunstgeschichte mannigfach illustriertes. Wir wissen, welche Kluft z. B. Raffael von seinem Vater Giovanni Santi trennt; wir würdigen vollauf den großen Schritt, den Hans Holbein d. j. über seinen Vater heraus thut. Und doch bezeugt sich in beiden Fällen der junge Sohn sicherlich noch als der Schüler des Vaters. Was bleibt von Raffael übrig, wenn man das Wort umbrisch aus seiner Kunst streicht? Wie spät fand Holbein der Sohn erst die humanistische Eigenart, die ihn von seinem Vater trennte! Und nun gar Fälle wie Filippo und Filippino Lippi, wie Pesello und Pesellino, wo der Sohn (oder Enkel) die geradlinige Fortsetzung bedeutet; oder das korporative Schaffen der Massegne, Buon u. s. w., wo man

die Hände der älteren und jüngeren Generation nie wird scheiden können. Kurz: bei aller Entwickelung und Steigerung bleibt doch der Verbindungsknoten stets erkennbar. Ist das auch der Fall zwischen Niccolò und Giovanni Pisano? Genügt es, aus dem verschiedenartigen Temperament den ungeheueren Unterschied zu erklären? Oder wird nicht gerade die Verschiedenheit der Heimat die eigentliche Erklärung geben? Die Sache liegt meines Erachtens so: Niccolò ist Pugliese, ein Kind der Zeit Friedrichs II. und trägt dieses Credo in die toscanische und umbrische Gegend herauf. Der Sohn ist geborener Pisaner, ist und bleibt ein Kind

Abb. 41. Niccolò Pisano: Kreuzigung. Von der Kanzel des Baptisteriums.

Toscanas; seine Jugend wird nicht durch die Fürstenzüge Friedrichs II., sondern durch die Bettelprozessionen der Scalzi beeindruckt. Der Vater erscheint als der letzte, machtvolle Repräsentant des mittelalterlichen Imperiums, dessen scheidender Glanz von diesem letzten Propheten noch einmal besungen wird. Der Sohn erlebt das Morgenrot einer neuen Zeit, die mit dem Orden des hl. Franz von Assisi anbricht.

Die Bedeutung dieses Mannes hat Henry Thode in seinem eindrucksvollen Buche: Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien ein für allemal mit dem Meistergriffel geschildert. Es giebt keine Gestalt, um welche die Protestanten die katholische Kirche so ehrlich beneideten wie diesen Heiligen. In der demütigen Seele dieses armen Mannes ging, ihm selber unbewußt, das Wesen des modernen

Menschen, der Individualismus ahnungsvoll auf. Was Dante und die Renaissance machtvoll ausdachten und ausbauten, um so einer neuen Kultur Dauer zu verleihen, das geht in seiner ersten zartesten Ahnung auf die Porziuncula zurück. Die Heiligkeit des persönlichen Innenlebens, das große Pauluswort: „Der Gerechte wird seines Glaubens leben", jener oft so oberflächlich mißbrauchte Spruch, mit dem der edle Staupitz Luthers zerrissene Seele heilte, dieser scheinbar so selbstverständliche Gedanke bildete den Mittelpunkt der neuen Weltanschauung. Mit dem Enthusiasmus des Urchristentums ist er damals von den Jüngern des Franz in die Welt

Abb. 42. Giovanni Pisano: Kreuzigung. Domkanzel (Museo civico).

herausgetragen worden; der junge heiße Strahl hat auch Giovanni Pisano getroffen, der von ihm durchglüht, eine völlig neue Kunst schuf.

Ob Vater und Sohn den Gegensatz, der so riesenhaft zwischen ihnen durchbrach, bewußt empfanden? Niccolò war ein Skeptiker, das beweisen seine Reliefs deutlich genug. Er hatte zu lange an dem „süßen sarazenischen Gift" des Südens gesogen. Seine Kunst geht ganz auf die große Haltung, die vornehme Pose. Das Intime erschien ihm kindlich, schwächlich. Wir finden bei ihm nichts Rührendes, wenig unmittelbar menschlich Ergreifendes. Eine ideale Typik der Macht legt sich über seine Scenen, die dem irdischen Zufall völlig entrückt scheinen. Er hat die Höhe solcher Anschauung gewiß auch nur in glücklichen Stunden erreicht; die Gesellen, Arnolfo di Cambio, Lapo, Donato vermochten ihm mit ihrer Empfindung nicht zu folgen.

Und ebenso wenig sein Sohn Giovanni. Wir vermögen das noch ganz deutlich zu verfolgen.

Die Kanzel von Siena (Abb. 43 u. 46), die 1266—1268 entsteht, zeigt schon den Kompromiß zwischen Vater und Sohn, zwischen Meister und Gesellen. Siena ist die Stadt der lyrischen Zartheit, wo die schöne Milde, Schmuck und Harmonie mehr als alles andere gilt. Wir bilden eines der Reliefs dieser Kanzel ab und fordern

Abb. 43. Niccolò Pisano: Darstellung im Tempel und Flucht nach Aegypten. Relief von der Kanzel im sieneser Dom.

zur Vergleichung auf; im übrigen verweisen wir auf Luise Richters drittes Kapitel in ihrem gleichfalls in dieser Serie erschienenen Buch über Siena. Der schöne antike Traum ist hier ausgeträumt, die legendarische Novelle siegt über den großen Hymnus auf die Leibesherrlichkeit. Das Massenhafte ist hier mehr geschätzt als das Großartige; das Familiäre siegt über das Monumentale. Doch bildet Siena nur ein Zwischenglied; Giovanni ist damals noch jung, er bekommt nur den halben Tagelohn wie sein Vater und hat noch weniger Einfluß als die übrigen Gesellen Arnolfo, Lapo und Donato. Diesen muß Niccolò mehr als die Ausführung

überlassen haben; jedenfalls ist die sieneser Kanzel kein vollwertiges Zeugnis für Niccolòs Eigenart.

Es könnte nach dem bisherigen so scheinen, als wollten wir Giovanni als einen frömmelnden Barbaren schildern der sich nicht zu der Höhe der Menschheits-

Abb. 44. Giovanni Pisano: Padua. Cappella dell' Arena.

Abb. 45. Giovanni Pisano: Elfenbeinstatuette. Domsacristei.

religion seines Vaters erheben konnte. Dem ist aber durchaus nicht so. So oft ich mir die Frage vorlege, ob Vater oder Sohn größer sei, immer wieder stelle ich beide nebeneinander auf einen hohen aber weitgetrennten Platz. Niccolòs großes ruhiges Auge blickt von dem Berg, auf dem er steht, rückwärts zu geliebten fernen Gefilden, deren Geheimnisse er als letzter noch einmal verkünden durfte. Giovannis

feurig wildes Auge blickt vorwärts in das Thal der Gegenwart, wo die Leidenschaft herrscht und um neue freie Bahn wild gekämpft wird. Es ist ein unbeschreibliches Schauspiel, dieser Kampf der alten und neuen Zeit, dessen Prozeß wir dank der nie verstummenden Sprache der Steine noch so deutlich nacherleben dürfen.

Wir haben bis jetzt ängstlich vermieden, Niccolò und Giovanni die Titel: romanisch und gotisch anzuhängen, mit denen die Handbücher ihren Unterschied registrieren. Richtig ist daran, daß mit Giovanni der Bruch der neuen Zeit sich

Abb. 46. Niccolò Pisano. Von der Kanzel des Doms von Siena.

vollzieht. Es ist heute kein Geheimnis mehr, daß er der eigentliche Lehrmeister Giottos war, mit dem er vermutlich auch persönlich, in Padua, zusammentraf. Nun haben ja freilich neuere Kunsthistoriker, namentlich Schmarsow und Zimmermann, Giotto durchaus an den Schluß des Mittelalters weisen wollen, dessen cyklische und typische Weltanschauung hier einen letzten und vielleicht klarsten Ausdruck gefunden haben soll. Dem gegenüber hat namentlich Thode mit aller Bestimmtheit den Beginn der individuellen Weltanschauung, die die Renaissance zur eigentlichen Entwickelung bringt, auf die drei großen Namen Franz von Assisi, Dante und Giotto als ihre ersten Propheten zurückgeführt. Der Verfasser dieser Monographie schließt sich der letzteren Ansicht an. Kunsthistorisch ausgedrückt:

der Schritt zwischen Mittelalter und Renaissance ist nicht bei Donatello und Masaccio, sondern bei Giovanni Pisano und Giotto zu machen. Freilich nicht in dem Sinne, als wäre sofort für die neue Anschauung auch die Form gefunden; zu dieser ringt sich erst das 15. Jahrhundert durch. Aber die Auffassung ist eine völlig neue.

Es wird immer als ein großes Geschenk betrachtet werden dürfen, daß diese neue Zeit in Giovanni Pisano und Giotto zwei so bedeutende künstlerische Prediger

Abb. 47. Giovanni Pisano: Sibylle von der Kanzel in St. Andrea zu Pistoja.

vorfand. Beide sind verzehrt von einer Leidenschaft, deren Ausbruch noch heute nach sechshundert Jahren uns gewaltsam trifft. Giovanni Pisano kann nach dieser Seite hin, in Bezug auf die Stärke der Empfindung und des Ausdrucks, direkt mit Donatello und Michelangelo in Verbindung gebracht werden. Was sie verbindet, ist jene terribiltà, von der Vasari so gern spricht, die im Betrachter Furcht und Mitleid zugleich wirkt. Staunen wir nicht bei ihm über die Leidenschaft der Mutterliebe (Abb. 45), die in wilder Freude ihr Kind hochhält und ihm stolz zulacht? Wir nehmen Kundrys Worte zu Hilfe:

„Wenn dann ihr Arm dich wütend umschlang,
Ward's dir wohl gar beim Küssen bang?"

Alle Feierlichkeit ist verschwunden; das wahrhaftige Menschenweib steht vor uns (Abb. 44) und erschauert in den Wonnen der Mutterschaft. Alles ist Gebärde und Handlung an dem Körper. Dieser ist nicht mehr das groß hingelagerte somatische Gebilde, das in seiner großen Fülle thront, sondern ganz Thätigkeit, Erregung, Mitteilung geworden. Selbst in der ruhigeren Halbfigur der Madonna mit dem

Abb. 48. Falsche Rekonstruktion von Giovanni Pisanos Domkanzel.

Bambino im Camposanto (Abb. 50), seinem schönsten Werk (für den Dom gemacht), zittert die Erregung noch nach; unverhüllt äußert sie sich in der Elfenbeinstatue in der Sakristei des Domes (Abb. 45), in der Madonna della Cintola in Prato, endlich (Abb. 21) in der Maria über dem Hauptportal des Battistero (ca. 1304). Wie tief Giovanni in die dämonischen Abgründe der Menschenseele hineinzuschauen und zu führen wußte, beweisen seine Sibyllen an der Kanzel von S. Andrea in Pistoja (Abb. 47). Die Freude am individuellen Porträt spricht laut aus der Statue des Stifters der Arenakapelle in Padua, Enrico Scrovegni.

Giovanni hat in den Jahren 1303—1311 für den Dom eine Kanzel gearbeitet. 1303 geht er selbst nach Carrara und erhält dann bis April 1306 täglich zehn Soldi für diese Arbeit. Die in einzelne Stücke zerlegte Kanzel soll jetzt im Museo civico wieder aufgebaut werden. Leider scheint man sich von den bisher irrtümlich mit der Kanzel in Verbindung gebrachten, in Wirklichkeit Tino da Ca-

Abb. 49. Giovanni Pisano: Domkanzel. Mittelpfeiler. Museo civico.

manos Grab Kaiser Heinrichs VII. angehörenden Figurenpfeilern noch immer nicht trennen zu können. Man verfalle also nicht in den alten Fehler (Abb. 48), diese Pfeiler mit der Kanzel Giovannis in Verbindung bringen zu wollen.

Während Niccolò über nur fünf Brüstungsplatten verfügte, erweitert Giovanni die Kanzel zum Achteck mit sieben Reliefs. Ein Mittelpfeiler (Abb. 49) mit den drei Gestalten von Glaube, Liebe, Hoffnung trägt an der hohen Basis sieben kleinere Reliefs mit den freien Künsten:

1. Grammatica, zwei Kinder säugend;
2. Diletica (Dialektik) mit zwei Schlangen; eine alte Frau;
3. Rectorica, einen Knaben lehrend;
4. Arismetica, ihre Gründe an den Fingern der Hand herzählend;
5. Geometria, mit dem Zirkel messend;
6. Musica, die Zither streichend;
7. Asterlonia (Astrologie), eine Scheibe hochhaltend und auf das auf ihrem Schoß liegende Buch weisend.

Auf den Kapitellen, welche den Dreipaßbogen trugen, standen auch hier kleinere Freifiguren, ähnlich wie bei Niccolò. Von diesen ist die Gestalt des nackten Herkules (Abb. 34) mit dem ihn leckenden Pantherweibchen die charakteristischste. Supino hält irrtümlich den Herkules für nicht zur Kanzel gehörig; die Parallele mit der Gestalt des Vaters ist aber doch zu naheliegend. Auch die Brüstungsreliefs werden nicht wie bei Niccolò von Säulen, sondern stehenden Figuren flankiert. Im ganzen enthielt die Kanzel nicht weniger als siebenundzwanzig Freifiguren, sieben kleine und sieben große Reliefs und vierzehn Zwickelfiguren. Dabei bedenke man, daß einige Brüstungsreliefs bis zu fünfzig Personen darstellen. Man kommt so auf eine ungefähre Zahl von zweihundertfünfzig Köpfen an dieser Kanzel. Bei den Reliefs möge man Niccolò zum Vergleich heranziehen.

1. Geburt Christi (Abb. 36). Die Verkündigung, die Niccolò hier mit eingeflochten hatte, wird statutarisch durch die kleinen Eckfiguren neben den Dreipässen dargestellt. So gewinnt Giovanni Platz, um sich auszudehnen. Der Grund tritt vor; Höhle, Berg und Thal erscheinen. Die Figuren sind bei weitem kleiner, aber von höchstem Reiz. Es durchströmt sie das warme wallende Leben, dessen Gluten bei Niccolò gebändigt erschienen. Werke der französischen Frühgotik, die überhaupt auf Giovanni stark gewirkt haben muß, mit ihrer fröhlichen Hingabe an das Leben und ihrer feinfühligen Nachahmung der bewegten Außenwelt kommen uns in den Sinn. Auch hier ist Maria groß hingelagert, aber nicht majestätisch, sondern in lebendiger Unruhe. Sie kann keinen Augenblick still liegen. Sie greift mit der Linken in die Decke, als wolle sie sich hochziehen, beugt sich vor und schaut mit dem seligsten Mutterblick unter die erhobene Kinderdecke, wo das gewickelte Kleine ruht. Fast grotesk wirken die gutmütigen Köpfe von Ochs und Esel über dem kleinen Menschengeschöpf. Sehr thätig sind die beiden Ammen; das Becken wird voll gegossen und die Temperatur geprüft; der kleine Christ hier nackt mit großem Wasserkopf. Joseph kauert recht unbehaglich in der Ecke; bei Niccolò hatte er ein ganz anderes Daseinsrecht. Aeußerst lebendig ist die Hirtenscene zur Rechten geschildert. Neun Schafe werden von drei Hunden bewacht, der eine schläft, der zweite reckt den Hals, der dritte bellt den fremden Engel an. Die Hirten stützen sich auf den langen Knotenstock unter der Achsel und scheinen die eifrige Rede des Himmelsboten zunächst recht skeptisch anzunehmen. Wasserfäßchen und Rucksack hängt ihnen am Rücken. Die Hirten erinnern an bukolische Intermezzi bei den geistlichen Spielen, wo gerade an dieser Stelle sich die populäre Skeptik zu äußern pflegte.

2. Die Anbetung der Könige (Abb. 38). Niccolò hatte diese Scene als feier-

liches Repräsentationsbild aufgefaßt. Giovanni dagegen erzählt, erzählt. Es kamen drei Könige herangeritten aus weiter Ferne; nun nähern sie sich der Hütte. Der älteste, Kaspar, tief bewegt von der Nähe des ersehnten Augenblicks; der jüngste, Balthasar, will's durchaus nicht glauben, daß diese Höhle die richtige sei und Melchior hat Mühe ihn zu überzeugen. Aber nun kommt der Engel selbst und führt mit großer Gebärde die drei Weisen in die Hütte. In tiefer Beschämung empfängt Maria so hohen Besuch; der Kleine ballt im ersten Schreck die Fäustchen. Wieder steht Balthasar, eine junge fraulich schöne Erscheinung, da und staunt; er hätte sich alles so anders gedacht. Der Troß zieht derweil unten vorbei und hält an der Quelle. Auf den Kamelen, die mit schweren Laden bepackt sind, sitzt ein Neger; die Tiere drohen die Pferde zu überrennen, von denen sich eines erschreckt umdreht; vier aufgeregte Hunde. — Unten in der Ecke dann noch der Traum der Könige, nicht zu Herodes zurückzukehren. Auch hier wieder sehr ausdrucksvolle Gebärden, drei Physiognomien unterschiedlichster Art; ein strähniger Bart, ein flockiger Bart, Balthasar bartlos. Siebzehn Menschen und zwölf Tiere.

3. Simeon und Hanna (Abb. 40). Der Rundbau mit den brennenden Lampen soll natürlich das pisaner Baptisterium darstellen; aber in welcher Umformung! Der Charakter entspricht mehr dem Dom von Orvieto, der damals im Bau ist und auch andere Künstler, wie Giotto, tief beeindruckt hat. Die Tempelscene spielt sich vor dem Gebäude ab; auch hierin folgt die bildende Kunst der Bühne, die sich mit flachen Prospekten half. Während nun aber Niccolò den ganzen Hintergrund durch eine mannigfaltige Architekturkulisse schloß, giebt Giovanni nur den kräftig vortretenden Rundbau.

Die beiden Hauptpersonen, Maria und Simeon sind wieder stark belebt und schließen sich mit den Kurven ihrer Leiber zu einem Oval zusammen. Welch ein Gegensatz zwischen der junonischen Maria Niccolòs, die nur noch in der Maria Arnolfo di Cambios auf dem Grabmal des Kardinals de Brayes in Orvieto ihr Gegenstück findet, und der bewegten, graziösen und feinknochigen Gestalt bei Giovanni. Auch Simeons Gebaren ist mehr eifrig als würdevoll. So benimmt sich kein alter Priester. Bei Giovanni bricht eben wegen der „Gebärde um jeden Preis" bisweilen eine Beweglichkeit auf, die an das Quattrocento erinnert; es verrät sich darin nicht der feinste Geschmack. Aeußerst prägnant sind die Weiber, die sich um den Priester scharen, namentlich die Alte, links die zweite von oben; Hanna steht rechts hinter Simeon.

Während hier ein junges Leben von aller Hoffnung mit leidenschaftlicher Liebe begrüßt wird, thront der Großmogul Herodes, mit dem Turban, an seinem Thron der junge nackte Page — wie Ganymed bei Zeus —, unter seinen Schriftgelehrten und brütet Unheil. Sie suchen in Büchern und finden nichts. Und während sie sich die Augen wund lesen, reitet heimlich die heilige Familie nach Aegypten. Maria blickt zärtlich und lang ihr Kind an, das sie in der Gefahr doppelt liebt; gerührt blickt der Eseltreiber zu der lieblichen Scene, eilig schreitet Joseph hinterher und schiebt das Grautier, daß es schneller mache. Schon senkt der südliche Palmbaum seine Zweige tiefer. Es ist eine Stimmung wie bei Schongauer.

4. Der Kindermord (la strage degli innocenti). Niccolò hat diese Scene unterdrückt, nicht nur aus Platzmangel. Seiner Natur entsprachen solche Metzeleien wenig. Giovanni griff das Thema besonders freudig an. Ein erregter Herrscher, betroffene Priester, losschlagende Soldaten, kreischende Mütter — welche Requisiten! Die ganze wilde Freude jener Zeit am Blut, am Gräßlichen wird nun offenbar. Jede Komposition muß darüber verloren gehen; vielleicht ist aber gerade das Gewirr Absicht. Ueber fünfzig Figuren!

Abb. 50. Giovanni Pisano. Camposanto.

5. Die Gefangennahme und Geißelung. Auch dieses Relief fehlt bei Niccolò. Und es ist seltsam, dies und das vorhergehende sind die schwächsten Leistungen Giovannis. Da sieht man, wie wenig das Temperament an und für sich produktiv ist. Links der Judaskuß im Schein der Laterne; der eine Landsknecht trägt eine Fledermaus als Wappentier auf dem Schild. Davor die Scene mit Malchus, dem Petrus in vollster Wut das Ohr abschabelt. Dann rechts oben das Verhör vor Kaiphas, unten Verhöhnung und Geißelung.

6. Kreuzigung (Abb. 42). Drei Kreuze statt des einen bei Niccolò. Fünf Pferde. Ecclesia und Synagoge hier mißverstanden; außerdem noch Engel und Teufel mit

den beiden Schächerseelen. Man hat bei Giovanni sicher den Ausdruck höchster Affekte; und das Herausarbeiten der Gegensätze, auch die Lebendigkeit aller Gestalten frappiert. Aber ist hier nicht die Aufgabe des Reliefs verkannt? Vermissen wir bei Niccolò etwas? Ist bei ihm eben nicht alles von der höheren Kunst zu dauerndem Ausdruck umgearbeitet?

Endlich 7. Die indispensable Gerichtsscene. Die Hauptfigur ist hier, ähnlich wie die Verkündigung, herausgenommen und auf den Pfeiler gestellt. In den zwei oberen Reihen die zwölf Apostel, Michael und Maria; darunter in fünf Reihen die Seligen, zum Teil sich erhebend, knieend und stehend, Kleriker und Laien, angeführt von einer vor himmlischer Wonne fast trunkenen Frau rechts unten. Man halte sich an das Einzelne; das Ganze gelang auch Größeren nicht. In freierer Entwickelung konnte erst an dem breiten Fassadenpfeiler in Orvieto das solvet saeclum in favilla dargestellt werden*).

Noch einmal sagen wir zusammenfassend: Niccolò kommt aus reifer Weisheit, er hat den höchsten Kanon und ein großes Maß. Seine Typen sind blühend, groß, weich und voll; sie sind südlich. Solche Menschen kommen in Toscana nicht vor; aber ich kenne sie aus Apulien, namentlich aus Otranto. In der dritten Freifigur (vom Lesepult aus gerechnet) ist ihm die schönste Mädchengestalt gelungen, die ich bis zu Ghiberti kenne. Seine Kunst kennt im Grunde nur die menschliche Figur; der nackte Herkules und der kauernde nackte Sklave müssen ihm eine Wonne gewesen sein. In der Komposition ist er sehr bewußt, sehr peinlich und glücklich. Er giebt klaren Aufbau, wie in dem Kanzelgerüst, so in dem einzelnen Relief. Säule bleibt Säule und vermenschlicht sich nicht.

Giovannis Interesse ist durchaus das poetische. Er erzählt vor allem. Er hat unendlich viel Erfindung und unendlich viel Temperament. Er mag schnell und viel gesprochen haben, witzig und fix gewesen sein. Dabei war er keineswegs oberflächlich, sondern von heißem Drang, neben dem die Ruhe des Vaters als Müdigkeit erscheint. Kopfschüttelnd mag der Alte gesehen haben, wie anders der Sohn dachte. Es war gut, daß Niccolò schon 1278 starb; ich glaube, die Domkanzel seines Sohnes hätte ihm wenig Freude bereitet.

---

*) Das zu dieser Kanzel ursprünglich gehörende Leggio befindet sich im Berliner Museum.

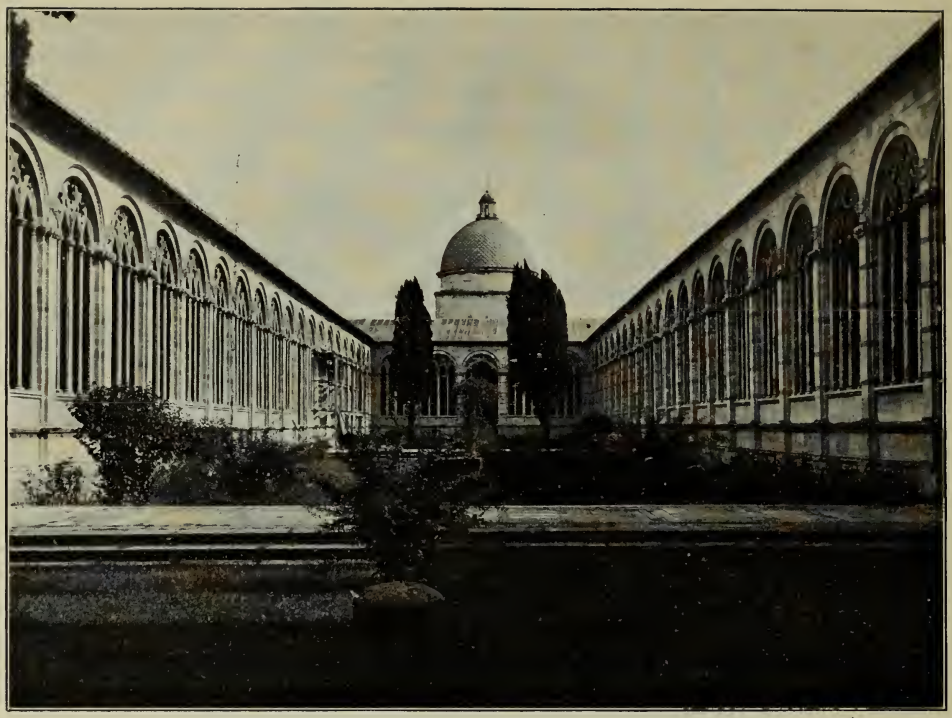


Abb. 51. Camposanto. 1283 Hauptbau voll XV. Fenster!

VII. Der Camposanto.

Camposanto! — an dem Worte haften für den Deutschen ganz besondere Erinnerungen. Dies „heilige Feld" war der liebste Platz Italiens für den romantischen Hohenzoller Friedrich Wilhelm IV. Dessen heißer Wunsch war es, mit dem neuen Berliner Dom eine der pisaner Anlage entsprechende Begräbnisstätte an die Spree zu legen. Der Plan ist gescheitert und zu einer Gruftkirche zusammengeschrumpft, die mit Pisa durchaus nichts mehr gemein hat.

Das Wort Camposanto hat einen ganz bestimmten Sinn. Heilige Erde war es in der That, in welcher die Toten hier ruhen durften. Der pisaner Erzbischof Ubaldo (1188—1200) hatte auf dreiundfünfzig Schiffen Erde vom Golgathahügel herüberbringen lassen, um den Frommen, die nicht als Kreuzritter lebend das heilige Land betreten hatten, wenigstens im Tod diesen Segen der thatsächlichen Berührung zu verschaffen. Dem massiven Empfinden jener Zeit, das die Reliquien über alles schätzte, das eine nach den Maßen der Jerusalemer Grabeskirche erbaute Kapelle für ungleich Gott wohlgefälliger hielt als eine von „profanem" Grundriß, entspricht dieser handgreifliche Besitz des Humus durchaus. Dennoch fanden diese dreiundfünfzig Schiffsladungen erst hundert Jahre nach ihrem Transport ihre Verwendung.

Giovanni Pisano hat mit feinem Sinn den Vorzug begriffen, zu den drei einzigen Gebäuden ein viertes hinzufügen zu dürfen. Der Camposanto liegt bescheiden zurück und stört die Vorherrschaft des Domes in keiner Weise. Die Stätte der Toten sollte gegen das bunte Treiben der lebendigen Kirchgänger möglichst abgeschlossen werden. So wagte er den Bau eines freistehenden Kreuzganges, dessen Außenmauern gänzlich geschlossen waren. Die schlichte, fast nackte Fassade bildet den ruhigen Hintergrund zu dem Säulenappell am Dom. Auch fehlt jeder Giebel, jede Spitze; die kleine Kapelle an der Ostwand, dem Kultus unentbehrlich, ist so versteckt wie möglich angebracht. Das eigentliche Motiv des Baues ist der Gegensatz der riesigen steinernen Wandelhalle zu dem zarten Blumenleben im offenen Garten der Mitte. Das Rechteck des Grundrisses mißt 126 m Länge, 52 m Breite und 15 m Höhe. In zweiundsechzig großen Fenstern, die durch Säulen und Maßwerk belebt sind, öffnet sich das Haus des Todes dem Immergrün des Gartens.

Der mittelalterliche Chiostro scheint hier nicht nur in den Dimensionen überboten. Diese Wandelhalle ist nicht ein schattiger Spazierweg für verwöhnte Mönche

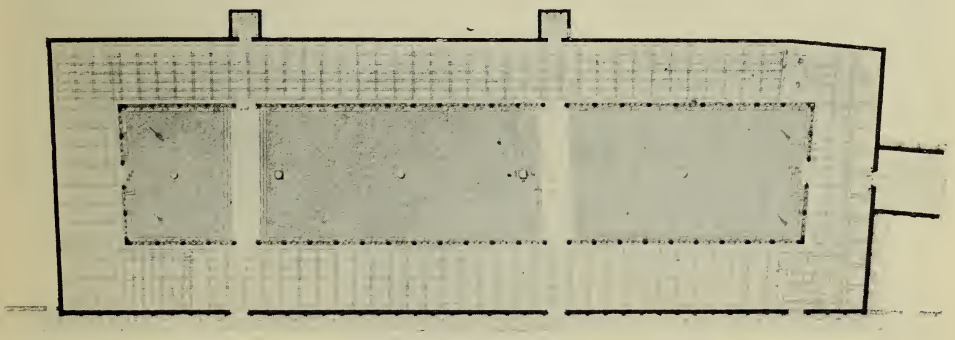


Abb. 52. Camposanto. Grundriß.

in deren Frieden das momento mori nur wie eine zart-ernste Weise hineinklingt, sondern ein gewaltiger Ausdruck der Todesmacht und des Todesernstes. Nichts als der mors imperator redet hier zu uns; so weit das Auge blickt, reicht seine Macht. Das Leben da draußen ist wie abgeschnitten, kaum der Glockenklang dringt in diese Hallen. Die Stimmung entspricht unserm gereinigten Gefühl von heute so durchaus, daß wir nur staunen können, wie dieser Architekt uns über die Jahrhunderte die Hand reicht. Gewiß hat er selbst die Bilder gewünscht, mit denen heute die Riesenwände bedeckt sind; aber alle im Stile des Trionfo della morte, und nicht in Benozzo Gozzolis geschwätzigem Plauderton.

Man vergleiche diesen Camposanto mit den Wandelhallen der modernen italienischen Friedhöfe in Rom, Mailand und Genua und frage sich, weshalb das pisaner Vorbild nie wieder erreicht wurde. Das Pantheon Roms ist mehrmals in der Welt mit Glück wiederholt worden; der Camposanto nie. Kann die florentiner Grabeskirche Santa Croce, die der Venetianer San Giovanni e Paolo damit den Vergleich aushalten?

Der Bau wurde erst im hohen Quattrocento vollendet. Namentlich die Her-

stellung des Fenstermaßwerks (Abb. 53) nahm viel Zeit in Anspruch. Die dekorative Massenarbeit an diesem Bau hat die Steinmetzen verhindert, sich an größere Aufgaben wagen. In den Garten schauen ernste große Masken — sie sind das einzige Figürliche an dem sonst absichtlich so nackten Bau. Das Tabernakel über der Hauptthür (Abb. 55) mit der Madonna, zwei Heiligen und dem knieenden Stifter Pietro Gambacorti ist nicht von Giovanni Pisano, wie Vasari meint, sondern erst um 1350 entstanden und von der Hand eines der an der Spina arbeitenden Künstler,

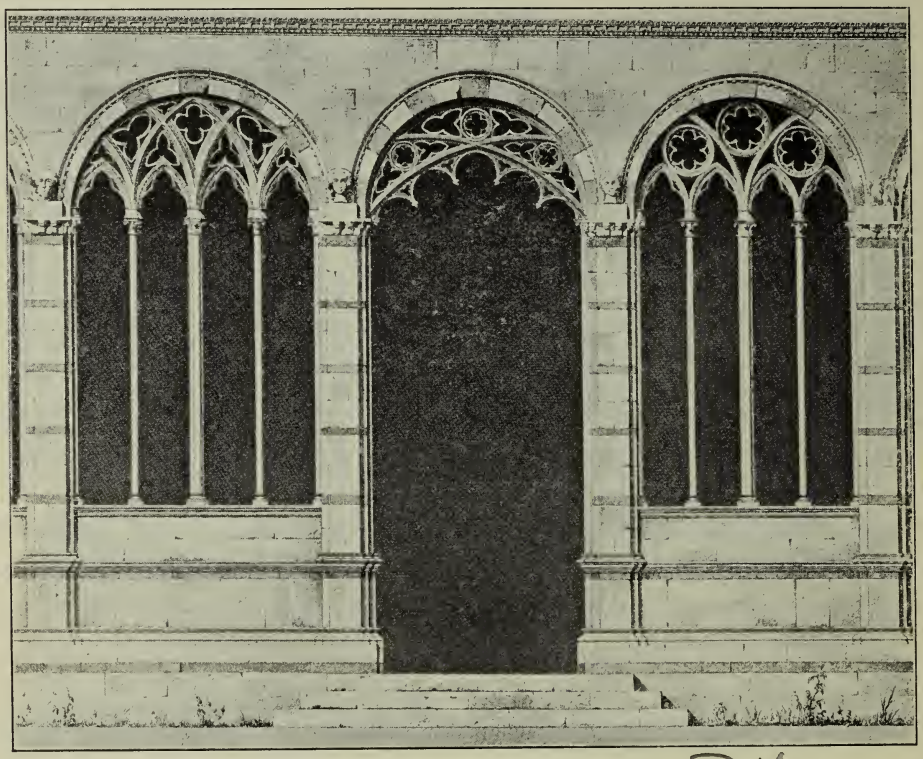


Abb. 53. Fenster des Camposanto. XV. Jh

vielleicht Cellino di Nese. Die Stiftung wird in das Jahr fallen, in welcher der Camposanto der Benutzung übergeben wurde. Ueber der andern (?) Thür des Camposanto hing einst der große Marmorkruzifixus, der heute den Hochaltar von San Michele in Borgo schmückt, ein Werk ebenfalls aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. 1283 war der Kernbau vollendet. Erst im Quattrocento wurden (seit 1451, nach dem auch für Pisas Kassen wichtigen Säkularjubiläum) die letzten achtundzwanzig Fenster vollendet. Guaspare di Antonio ist der Hauptmeister, der sechzehn Fenster arbeitet; Salvi d'Andrea da Firenzee macht acht, Simone di Domenico da Firenze vier. Der Marmor für diese achtundzwanzig Fensterfüllungen kostete in Carrara 2274 Lire. Am 27. Juli 1463 war alles vollendet.

Abb. 54. L'Assunta. Camposanto. Südwand.

VIII. Die Fresken des Camposanto.

Die Riesenwände des Campo waren von vornherein für die Aufnahme von Freskencyklen berechnet; daran kann kein Zweifel sein. Die nackten Flächen dieses größten Chiostro der Welt forderten die bunte Wärme. Dennoch dauerte es mehr als anderthalb Jahrhunderte, bis diese Leistung beendet war; begonnen wurde mit der Ausmalung erst nach 1350, zu der Zeit als die Anlage benutzbar wurde. Bevor wir sie im einzelnen betrachten, sei die Einzigartigkeit der sie umgebenden Raumverhältnisse besprochen.

Jedes Altar- und Tafelbild fordert einen Betrachter, der unmittelbar vor ihm in der Achse steht, für dessen Auge sich die Einheit des Bildes in der Synopse zusammenschließt. Anders schon die gotische Kapelle, deren Erzählungsreihe nicht zu dem stehenden, sondern wandelnden Beschauer redet. Anhebend mit dem Vorspiel der Legende — etwa mit der Geburt des Täufers — werden wir von der Wochenstube Elisabeths zu der Wüste des Predigers, zum Jordan, zur Bergfeste des Machaeros bis zum Grab, das Johannes' Jünger umstehen, geführt; jeder unsrer Schritte enthüllt eine Station auf dem Wege des Heiligen. In diesem langsamen Rundgang durchschreiten wir einen „Raum, der zur Zeit wird"; der Zug des

Lebens zieht an uns vorbei und nimmt uns in seine pathetische Prozession mit auf. Erst am Schluß des letzten Bildes schließt sich der Kreis; Sinn und Inhalt der hier vorgeführten Legende entzündet sich mit ganzer Bedeutsamkeit erst an dieser Schlußknotung.

In noch viel höherem Maße rechnet die Wandelhalle auf unser Schreiten. Sie ist ja eigens dafür gebaut und muß den Duktus unserer Bewegung allseitig

Abb 55. Tabernakel über dem Hauptportal des Camposanto.
c 1350; Künstler d. Spina (Cellino di Nese?)

fortführen. Wie zweckwidrig und peinlich würde es nun sein, wenn diese Halle einen Wandschmuck trüge in der Art der großen Galerie des Louvre, wo Bild auf Bild unsern Schritt hemmt, wo unser Auge und Interesse das einzelne Kunstwerk isolieren und alles andere abstoßen möchte, um mit ruhiger Versenkung der Einzelschöpfung zu leben. Längst haben wir erkannt, daß in Bildermuseen nichts so tötlich wirkt als eine lange Galerie. Ist sie aber gegeben durch die Wandelhalle, so hat das Wandbild damit zu rechnen; nicht unsern Schritt aufhalten, sondern begleiten soll es. Aehnlich wie die Stationen der Passionswege sollen

hier Anfang, Steigerung und Katastrophe oder Sieg im Verlauf der Legende pari passu angeordnet werden. Während der vor einem Tafelbild stehende Betrachter unwillkürlich mit dem Blick in die Tiefe drängt und den Vordergrund als Repoussoir ansieht, eilt das Auge des die Wand abschreitenden Betrachters in der

Abb. 56. Camposanto, Westwand. Die Ketten des alten Pisaner Hafens.

Schrittrichtung seitlich vorwärts, ohne für die Tiefe Zeit und Interesse zu haben. Statt des Hintereinander entscheidet hier das Nebeneinander; die Bildachse liegt nicht senkrecht, sondern parallel zur Bildfläche. „Du führst die Reihe der Lebendigen an mir vorbei", möchte man hier sagen; denn eine Reihe, keine Gruppe ist es, die mich fesselt. Der Schauplatz ist die Straße, nicht der runde Platz. Die Bühne ist ebenso schmal wie lang. Eine Wandeldekoration, ein historischer Zug

zieht an uns vorüber; kein Konzil oder Meeting mit seinem Menschenknäuel und seinem festen Mittelpunkt.

Man mache sich diese prinzipielle Bedingung recht klar, welcher diese Camposantofresken unterworfen sind. Nur so wird man von vornherein den richtigen Standpunkt gewinnen, um hier jeden Gedanken an Raumillusion bewußt aufzugeben. Man sollte meinen, die Riesenwände hätten schon allein wegen der einzigartigen Dimension die Malerfürsten des 14. Jahrhunderts angelockt, in deren Herzen doch wohl auch schon der Gedanke lebte, den Ghirlandajo später aussprach: „Ich möchte die ganzen Mauern von Florenz mit Fresken bedecken". Die Führer der Trecentomalerei in Florenz und Siena, Giotto und Simone Martini, waren schon tot, als man die Maler zusammenrief. Aber man hat auch die bedeutendsten Nachfolger dieser beiden Meister nicht gerufen. Andrea Orcagna ist ebensowenig von Florenz herüber gekommen wie die Lorenzetti, deren Tod im Pestjahr 1348 durchaus nicht feststeht, von Siena. Von weit her, aus Venedig, aus Genua, dann aus Umbrien, aus dem nahen Volterra hat man die Künstler gerufen; auch hat man — das hat Supino nachgewiesen — einheimische Künstler beauftragt. Es ist wehmütig, daß diese Wände erst zu einer Zeit für das leere Fresko fertig wurden, als die Malerei keine großen Namen mehr zur Verfügung hatte. Welch ein Gewinn, wenn fünfzig Jahre früher begonnen worden wäre! Man denke sich eine ganze Wand von Giotto statt von Benozzo ausgemalt! Man stelle sich die christlichen Ritterzüge des Romantikers Simone Martini hier in breitester Folge vor. Ja, selbst ein Taddeo Gaddi würde hier freudig begrüßt werden. Aber die alte Garde, die Terziarier waren dahingegangen, als die Aufgabe in Angriff genommen wurde.

Es bleibt genug des Staunenswerten; aber was wir hier suchen, einen orbis pictus der Trecentokunst, das finden wir trotz aller gegenteiliger Behauptungen nicht. Kulturgeschichtlich unendlich viel mitteilend, fehlt diesen Fresken doch großenteils das Monogramm des Genius. Männer wie Buschetto, Bonannus, Diotisalvi und die beiden Pisani stehen über den meisten Freskokünstlern dieser Halle.

Das Bild der Assumptio gloriosae virginis Mariae über der Hauptthür (Abb. 54) ist gewiß das früheste Fresko der Halle. Es muß gleich nach 1351 entstanden sein und war ein erster Ausdruck der in den späteren Fresken so vielfach sich äußernden Jenseitshoffnung. Leider hat das Fresko im 15. Jahrhundert, wohl von Benozzo Gozzolis Hand eine kräftige Auffrischung erfahren. Die zuerst über der Brust gekreuzten Hände Marias wurden jetzt aneinander gelegt und den vierundzwanzig Engelordnungen, wie sie die liturgisch strenge Komposition des ursprünglichen Bildes aufwies, ein Doppeltrio oben angefügt, von dem die drei Engel der linken Seite aber wieder zerstört sind. Vasari hat als Künstler Simone Martini genannt, der schon zeitlich ausgeschlossen ist, da er seit 1339 in Avignon, seit 1344 gestorben ist. Aber der Hinweis auf die Heimat Simones, auf Siena, trifft allerdings den Charakter des Bildes. In Siena ist diese Komposition der Assunta geprägt und bis ins 16. Jahrhundert mit manchen Variationen, aber prinzipiell unverändert beibehalten worden. Von Pietro Lorenzetti (Siena) zu Andrea di Bartolo (New York), Giovanni di Paolo (Bonn), Sassetta (Berlin), Matteo di Giovanni (London

und Borgo San Sepolcro) und Fungai (Siena) führt eine ununterbrochene Reihe der gleichen Anordnung. Selbst ein Mann wie Donatello ist von solchen Darstellungen so stark getroffen worden, daß er das unmittelbar nach seinem sieneser Aufenthalt (1427) entstandene Assuntarelief für das Grabmal Brancacci in Neapel dem sieneser Typus (und nicht dem florentiner, wie etwa Orcagnas) angliedert.

Das Fresko scheint zugleich eine Art Probestück gewesen zu sein; der Künstler ist meines Erachtens derselbe, welcher die nun folgenden Fresken der östlichen Südwand mit seinen Gesellen ausgeführt hat. Supino hat für diese, auch von ihm als Arbeiten einer Hand erkannten Fresken den Namen des pisaner Lokalkünstlers Francesco Traini in Vorschlag gebracht. Francesco Traini, dessen Hauptbild von 1345 zum Teil im Museo civico, zum Teil im erzbischöflichen Seminar verwahrt wird, ist aber von Hause aus Florentiner, in der Bottega Orcagnas thätig (Vasari-Milanesi I, 613) und kann weder im Hinblick auf diese künstlerische Herkunft noch auf Grund des Vergleichs mit der bezeichneten Tafel für die Assunta des Camposanto in Anspruch genommen werden. Ihr sieneser Charakter steht außer Frage. Die Frage nach dem Künstlernamen muß vorläufig offen bleiben. (Ueber Giovanni di Napoli s. S. 136.)

Man scheint nun bei der Hauptthür den Freskenzug begonnen zu haben. Inhaltlich wenigstens laufen die Bilder so und die Jahreszahlen der Grabsteine, von denen die frühesten an der Hauptthür liegen, während die weiter östlich gelegenen jüngeren Datums sind, weisen auf denselben Gang. Man begann mit der Illustration eines in jenen Tagen in Pisa entstandenen und vielgelesenen Dominikanerromans, der die Schönheit der Vita contemplativa pries und in den Anachoreten der Thebais die klassischen Typen für dieses Leben der Beschauung fand — gewiß Gedanken, die zu der Kirchhofsruhe gut stimmten. Dann setzte die große dogmatische Eschatologie ein; Purgatorio, Giudizio und Inferno sollten hier so geschildert werden, daß die dies illa in die Mitte, links davon das Purgatorio, rechts der Inferno kam. Aus den Rechnungen, nach denen spätere Ausbesserungen an diesen Fresken gemalt wurden, sieht man deutlich, daß diese drei Titel: Purgatorio, Giudizio und Inferno auch in der Folgezeit für die drei Fresken in Gebrauch waren. Freilich, wer nun eine Illustration der Commedia Dantes hier zu finden glaubt, der wird sich, zum Teil wenigstens, abgesehen vom Inferno, enttäuscht sehen.

Wir beginnen die Beschreibung, um mit dem Bedeutendsten einzusetzen, nicht mit der Thebais, sondern dem Trionfo della morte. Wir müssen dies Fresko um seines Vorwurfs willen in unmittelbare Beziehung mit dem Pestjahr 1348 in Verbindung bringen. Die furchtbaren Schrecken dieses „Zugs des Todes" haben hier einen großartigen Niederschlag erlebt. Dem Fresko liegt die französische Legende von „den drei Toten und den drei Lebenden" zu Grunde, die der Dominikanermönch Domenico Cavalca (geb. 1270 in Vico Pisano, gest. 1342 in Pisa) wohl schon verquickt mit der Josaphatlegende in dem französischen Original vorfand, das er übersetzt hat. Die Möglichkeit, daß Petrarcas Verse aus dem nach dem Tode Lauras im Pestjahr gedichteten Trionfo della morte die Vorstellung des Malers mit bestimmten, ist daneben nicht ausgeschlossen. Man vergleiche die Gestalt des Todes mit dem Vers:

Ed una donna involta in veste negra,
Con un furor, qual io non so, se mai
Al tempo de' Giganti fusse a Flegra . . .

Aber dem Ganzen liegt sicher jene Legende zu Grunde, wie drei fürstliche Reiter auf der Jagd drei offene Särge finden, deren grauser Anblick die in heller Lebenslust lachenden Herren aufs tiefste betroffen macht, so daß sie erschüttert der Predigt des Mönches Makarios lauschen, der sie auf ihr eigenes Todesgeschick hinweist. Es ist dieselbe Erfahrung, die der junge Sakyamuni im Wald erlebte, wo der

Abb. 57. Jagdzug aus dem Trionfo della morte. Camposanto. Südwand.

Alte ihm das entsetzliche Tat wam asi zurief und ihn dadurch für immer bekehrte. Sicher liegt diese Buddhalegende auch dem französischen Poem zu Grunde; die Uebereinstimmung kann nicht zufällig sein. Aber was lange Zeit als grauses Märchen und memento mori nur im Herzen einiger schriftkundiger Mönche gelebt hatte, das war jetzt in Pisa und in ganz Europa entsetzliche Wirklichkeit geworden. Unzählige hatten das Wort: Schnell tritt der Tod den Menschen an, in seiner ganzen Furchtbarkeit erfahren. In allen Herzen zitterte diese Erinnerung nach und die langlebende Angst, die Pest könnte wiederkehren, lag mit schwerem Druck auf den Gemütern. Man lese die Predigten der Jahre 1350—60 nach, um den Grad dieser Angst zu ahnen. Nie hatten die Priester ein leichteres Spiel. Und nun gar hier im Camposanto — der klassischen Stätte des Todes. Unter den Steinen,

auf denen man stand, lagen die Opfer jener Katastrophe in langen, langen Reihen, eine stumme, gräßliche Schar. Konnte ein Künstler einen Stoff damals finden, der näher lag, wo auch das Geringste in schauriger Erinnerung nachwirkte? Sicher ist der Maler sich dieser Bevorzugung bewußt gewesen. Getragen von einer allgemein tragischen Spannung seiner Umgebung hat er dies große Wandbild gemalt, dessen rätselhafte Größe noch heute unmittelbar wirkt. Es war ein großer Wurf, der ihm gelang; wir klagen nicht, daß er der einzige blieb.

Die Bildfläche der Riesenwand ist nicht einheitlich aufgefaßt, sondern in einzelne Kompartimente zerlegt, die unser abtastendes Auge nur allmählich verbinden kann. Ein machtvoll aufragender Felszahn, der ähnlich noch bei Michelangelo wiederkehrt, trennt die Bühne. Er begrenzt zunächst das Thal links unten mit dem Reiterzug (Abb. 57). Zuvorderst fünf Pferde (drei Schimmel); darauf von rechts beginnend 1. die Edelfrau mit dem Schoßhund, 2. der Ritter, 3. die Königin, 4. der König, 5. der Falkonier. Dahinter ein zweiter bärtiger Fürst, zwei Edeldamen (die eine mit dem Schmuckkasten); noch ein Edelmann. Vorn der Jägermeister und sein Knecht mit den erlegten Enten. Man zähle die Tiere auf dem ganzen Bild; es sind siebenundzwanzig, gegen hundert Menschen, Engel und Teufel eingerechnet. Und nun beachte man die verschiedenartige Reaktion der Menschen und Tiere gegenüber den Särgen. Köstlich die drei Temperamente in den Hunden vorn! Ob der Blick des Königs in der zweiten Reihe zu der Edelfrau auf dem frisierten Schimmel herübergeht? Der König hält sich als einzigster die Nase zu, die andern müssen sich alle höfisch zusammennehmen.

Nun belehrt Macarius der Einsiedler die Jäger über das dreifache Symbol:

Le vostra mente fia ben accorta
Tenendo fiso qui la vista attenta
La vana gloria si sara sconfitta
La superbia come vedete morte
V'accorgerete ancor di questa sorta
Se osservate la legge che v'è scritta.

Der vita activa dieser Halalisцene mit ihrem überraschenden Finale steht die vite contemplativa in der Wüste gegenüber. Dort der Wald als Jagdgrund und Reitbahn, hier als Garten der Stille mit der zarten Beschaulichkeit. Das kleine Kloster, die Einsiedler lesend, melkend, gen Himmel blickend — es sind Menschen, die nach der Hast Ruhe gefunden haben. Massenhaft ist nach 1348 der Eintritt ins Kloster erfolgt. Meist waren es Waisen, die alle Angehörigen verloren hatten.

Die andere Hälfte des Freskos (Abb. 58) hat ihr Centrum in der mächtigen herabfliegenden Gestalt des Todes. La morte ist für den Italiener natürlich eine Frau, während der deutsche Totentanz im Tod gerade den Freier darstellt. Man denke einen Augenblick an Holbeins Totentanz, um den Gegensatz von Nord und Süd zu erfassen. Dort ein Menuett, hier die sausende Sense. Dort die Individuen und Stände, hier „das große Sterben" der Massen, ohne Unterschied und Zahl. Eine schreckliche Megäre rast durch die Luft: Fledermausflügel, Krallenfüße, die Hakennase; die Sense wird von der Linken gehalten, die Rechte stößt sie eben nach

vorn zum Riesenschwung, so daß mit einem Durchzug die ganze Schar der rechts Sitzenden geköpft wird. Auch hier eine unmittelbare Erinnerung an das Pestjahr; vielfach flohen die Begüterten auf ihren Landsitz, um der Ansteckung fern zu sein und alle düstere Angst im Genuß der Natur, der Musik, der Unterhaltung zu vergessen. Wer denkt hier nicht an die Situation von Boccaccios Erzähler in San Domenico, wo die zehn schlimmen Tage durch lustiges Reden gekürzt wurden?

Die Gruppe der das Spiel der Geselligkeit zart erlernenden Gestalten, für welche der zweihundert Jahre später geschriebene Cortigiano noch immer paßt, ist ein Wunder psychologischer Intimität. Im dichten Goldorangenhain sitzen die Paare auf der mit karriertem Samt belegten lehnlosen Bank. Das Liebespaar links wird durch die beiden Putti als solches bezeichnet, deren Fackeln gewiß nicht den Tod, sondern die Liebesflammen andeuten. Kunstvoll sind beider Haare geordnet; weiche, reiche Stoffe mit leuchtendem Futter schmiegen sich um die jungen Leiber. Die Dame trägt eine seltsame Kopfbekleidung, die sogenannte berettina calzarea, ein aufgewickelter und dann festgebundener Strumpfhut. Das eng anschließende, die Brust betonende Gewand läßt den fleischigen Hals frei und fällt gürtellos herab. Das Hündchen, das frühere Ausleger als Symbol der Wollust auffassen wollten, ist zunächst doch wohl nur Schoßhund, vielleicht mit leiser Symbolik; der Falke des Geliebten erinnert uns an die ergreifende Erzählung im Dekamerone.

Ungestört flüstern die zwei zusammen; denn alle andern sind vertieft in den Zauber eines Duetts von Harfe und Geige. Welch eine Mignon! Ein vollerblühtes, wunderbar herrliches Geschöpf mit Glutaugen, von stolzestem Geblüt. Sie selbst lauscht ihrem Spiel und ihr großer Blick sinnt träumerisch dem Einklang mit der Viola alta nach. Wie gebannt blickt der Geiger auf seine Partnerin; ruhig, groß und dunkel klingt der Tiefton der letzten Saite. Versunken in den Anblick dieser Frau ist aber auch der Falkenträger, der neben ihr sitzt; sein Blick verzehrt dies wundervolle Mädchen und seine Rechte krampft sich in leidenschaftlicher Erregung. Die Dienerin im Hintergrund mit den Riesenbrüsten tuschelt mit der andern darüber, während die Freundin links den Finger zart an die Lippe legt.

Der Maler, der diese Liebesmusik schilderte, muß an einem Hof gelebt haben, der ihn solche Scenen öfter erleben ließ. Sie finden im ganzen Trecento — mit einer Ausnahme — nicht ihresgleichen. In Florenz, dem herben, bürgerlichen, unsinnlichen, kommt solch süßer Sang nie zur Geltung; in Siena hat Simone Martini einen gleichen Grundaccord angeschlagen, ohne jedoch zu solchem Klangreichtum durchzudringen. Nur jener Sieneſe, der nach Neapel berufen, die vielbesungene Hochzeit Giovanna I. mit Ludwig von Tarent 1352 miterlebte und in Erinnerung an die festlichen Tage die Fresken in der Incoronata malte, verstand es, den Zauber des höfischen Lebens, die sinnlichen Freuden des angiovinischen Hofes in seine Fresken hineinzubannen. Ich habe früher versucht, als Maler der Incoronata Paolo di maestro Neri wahrscheinlich zu machen; der Name ist falsch, aber die Richtung ist damit bezeichnet. Roberto Oderisio ist es nicht. Wie weit der Neapler Künstler mit dem Trionfo della morte in Beziehung steht, weiß ich nicht zu sagen; aber ein Zusammenhang liegt hier vor. Bei jedem Besuch in Neapel und Pisa ist mir wieder diese Verwandtschaft aufgestoßen. Hier wie dort

Abb. 58. Trionfo della morte. (Rechte Hälfte.) Camposanto. Südwand.

malt ein Sieneſe, der dem Hofleben naheſteht und Simone Martinis ritterliche Romantik nach der Seite höfiſchen Ceremoniells überbietet.

Aber wie auf der linken Seite der fröhliche Ton des Hüfthorns plötzlich verſtummt, ſo iſt auch das zarte Spiel der ſüßen Sinne rechts dem Verderben geweiht. Mit Entſetzen hören wir die Megäre heranrauſchen. Muß ſie zu all

Abb. 59. Trionfo della morte. Teil. Campoſonto. Südwand.

den unzähligen Opfern auch noch dieſe glücklichen Menſchen werfen? Ein ganzer Berg von Toten iſt ſchon angehäuft. Da liegen ſie in wirrem Knäuel dicht bei einander, die im Leben ſo wenig voneinander wiſſen wollen: Der Mönch und die Edelfrau, der Papſt und der König, der Falkner und die Heilige. Engel und Teufel fliegen herbei, um ſich die Seelen zu holen; jene ſchleppen ſie in den Glutentopf des Hochofens, der wie der Veſuv auf höchſter Bergſpitze dampft; ſollte hier wieder eine Neapler Erinnerung zu Grunde liegen, ſo daß wir auch den Felszahn

daneben als den Monte Somma erklären könnten? Die Engel tragen die Seelchen nach rechts oben in die Wolken. Noch in den Lüften streiten sich Engel und Teufel um ihr Teil. Ist es Zufall, daß vierzehn Teufel mit elf Opfern gegen nur zwölf Engel mit sechs Seelen stehen? Endlich noch ein großartiges Kontrastmoment: die Schar der Mühseligen und Beladenen, die Krüppel, Greise, Blinden, Verstümmelten, Bettler, denen alles zum Leben fehlt, die so gern sterben wollen und noch nicht dürfen! Ihr Spruch fleht:

Dacche prosperitate ci ha lasciati,
O Morte, medicina d'ogni pena,
Deh vieni a darne omai l'ultima cena!

Dem antwortet la Morte (nach der Handschrift des codex Laurent. Medic. Palatin 119, a. c. 58:)

I'non son brama — di spenger la vita:
Ma chi mi chiama — le più volte schifo
giungendo spesso chi mi torcie il grifo.

Die Tabelle des Todes-titulus lautete:

Ischermo di savere e di richezza,
Di nobilitate ancora e di prudezza,
Vale neente ai colpi di costei.
Ed ancor non si trova contrá lei,
O Lettore, neuno argomento.
Eh! non avere lo intelletto spento
Di stare sempre in apparecchiato
Che non ti giunga in mortale peccato.

Der Trionfo della morte hat in einem der höchsten Kleinode der deutschen Litteratur eine heimliche Verwendung gefunden, von der mancher Goethekenner nichts weiß. Es ist im zweiten Teil des Faust, der in den Jahren entstand, als Lasinios Publikation über die Camposanto-Fresken erschien, die Goethe vorgelegen hat. Es ist ja für den späteren Goethe bezeichnend, daß er nichts unverwandt ließ. So haben manche Werke, und auch der Faust, repertorienartige Stellen. Hier handelt es sich um Fausts Tod. Dehio (Goethe-Jahrbuch VII, S. 251 ff.) hat den dem Leichnam die Seele entwendenden Teufel unter der Morte mit Mephistos Worten in Verbindung gebracht:

(554—557) Der Körper liegt und will der Geist entfliehn,
Ich zeig ihm rasch den blutgeschriebnen Titel;
Doch leider hat man jetzt so viele Mittel,
Dem Teufel Seelen zu entziehn . . . .

(565—569) Sonst mit dem letzten Atem fuhr sie aus,
Ich paßt' ihr auf und wie die schnellste Maus
Schwapps, hielt ich sie in fest verschlossenen Klauen.
Nun zaudert sie und will den düstern Ort,
Des schlechten Leichnams ekles Haus nicht lassen.

An den Haufen der Toten auf dem Fresko erinnern die Worte 582—583:

Zwar hat die Hölle Rachen viele, viele,
Nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein.

Und die Engel als Teufelsgegner scheinen in den Versen 635—667 gemeint zu sein:

Sie kommen gleißnerisch, die Laffen!
So haben sie uns manchen weggeschnappt,
Bekriegen uns mit unsern eignen Waffen.

Im tiefern Sinn haben diese der mittelalterlichen Typik unterstellten Fresken Goethes eschatologische Architektonik am Ende des zweiten Teils bedingt, insofern sie die farbige Anschauung da ermöglichten, wo ein Klopstock allzu spiritualistisch und also unplastisch blieb. Am 6. Juni 1831 sagte Goethe zu Eckermann: „Uebrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharfumrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte." Die später zu besprechenden Darstellungen der Thebais haben noch mehr vom mittelalterlichen Heiligenwesen in Goethes Aufbau hereingebracht. Es erweist sich an diesem Punkt wieder einmal, wie unendlich viel redende und bildende Kunst dem fest umrissenen Kanon der mittelalterlichen Ikonographie verdankt. Das Typische hat eben darin einen monumentalen Ausdruck gefunden; und das Symbol ist der Sprache und der Kunst von heute ebensowenig entbehrlich als der des Mittelalters.

In welchem Sinn diese Illustration des alten Spruches: quod fuimus estis, quod sumus eritis in dem Fresko des Trionfo della morte als purgatorio aufzufassen sei, ist nach allem Gesagten leicht zu verstehen. Vielleicht sollte hier ursprünglich ein mehr dem Danteschen Geiste verwandtes Fresko gemalt werden; aber man mag hier wie später so oft empfunden haben, daß Dantes Purgatorio nur in Episoden darstellbar sei. So trat an die Stelle allzu spiritualistischer Bilder der farbenreiche Roman von der vita brevis, ein memento mori, das zu dem solvet saeclum in favilla in der That die großartigste Vorbereitung bildet.

Wir sehen an dem Fresko, wie stark die frische Erfindung des Künstlers sich des doch stark allegorischen Stoffes bemächtigt und ihn in einer farbenreichen Schilderung der Todesempfindungen bezwingt. Wir vergessen die konstruktive schwülstige Priesterweisheit; der alte Stamm der ganz frühen indischen Sage treibt hier noch einmal ein junggrünes Reis.

Solche Sagenherrlichkeit war den beiden folgenden Fresken von vornherein genommen. Das schwerste Geschütz der aquinatischen Summa protzt hier ab. Namentlich das Mittelbild ist ein Gedankengerüst, das nur aus Rippen besteht. Scholastik und Gotik sind eben Töchter der gleichen dialektischen Hochschule, der Sorbonne.

Die kanonische Fixierung des Stoffes hat den Künstler hier (Abb. 60) niedergehalten und seine Phantasie erdrosselt. Selbst ein Giotto wehrte sich in Padua mühsam

Abb. 60. Weltgericht. Camposanto. Südwand.

gegen die strenge Vorschrift, in welche der giudizio gebannt war. Besser als dem Pisaner gelang dem etwa gleichzeitig (1357) malenden Andrea Orcagna in der Strozzikapelle von Sa. Maria novella in Florenz der gleiche Stoff. Der strenge, klassierende Aufbau des pisaner Freskos mit der Mittelachse und der unsern Theaterrängen entsprechenden Stufenreihe entspricht der feierlichen Sitzung. Alles Besondere erfordert Gemessenheit und Zwang. Die Gloriolen um Christus und Maria heben die beiden Hauptgestalten schön hervor. Man hat die Gebärde des Richters oft gepriesen und sie das Vorbild Michelangelos genannt — eine allzu kühne Deduktion! Maria ähnelt im Typus dem capuanischen Frauengeschlecht des sienesischen Typus'. Weniger wirksam sind die zwölf Apostel. Erregter und persönlicher geht es in den dichten Scharen der Auferweckten zu; ich zähle 141 Personen auf dem ganzen Bild! Die rechte Seite stuft sich folgendermaßen ab:

1. Zwölf alttestamentliche Heilige, Patriarchen, die Könige David und Salomo, an der Spitze wohl Abraham, hinter ihm Sara.

2. Zehn Santi, vom Täufer angeführt, unter anderen der heil. Ludwig von Toulouse, Gregor, Franz, Dominikus.

3. Zehn Beati, von der letzten Gestalt, dem santo (Heiligenschein!) Benedetto empfohlen; Könige, Kardinäle, Bischöfe.

4. Zwölf Laici, meist Juristen; sicher sind hier viele pisaner Porträts versteckt. Endlich

5. Sechzehn fromme Frauen, auch diese meist in höfischer Tracht, zum Teil von hinreißender Schönheit, Zartheit. Wer mag die Frau Königin sein, welche die junge gekrönte Fürstin aus dem Grabe heraufzieht? Spielen auch hier Erinnerungen an einen königlichen Hof hinein?

Den sechzehn frommen Frauen entsprechen auf der andern Seite genau sechzehn böse Frauen; vergebens suchen die schon Ergriffenen sich an die Freundinnen anzuklammern, die sich angstvoll der gefährlichen Umarmung entwinden. Im allgemeinen ist der Ausdruck der seligen Freude links viel besser getroffen als der der Reue und des Schmerzes, der nur konventionell gelang. Eine feine Kreuzung der Linien in diagonaler Richtung findet in der Mitte statt, wo der junge Edelmann nach links gewiesen, der Mönch aber nach rechts gezerrt wird, während aus dem mittleren Grab langsam König Salomo heraufsteigt, ein herrliches Symbol der alten Zeit, wo König, Priester und Weiser noch in einer Person verbunden war.

Das Schriftband des die Seligen rufenden Engels trägt die Worte:

Venite benedicti patris mei, percipite regnum quod vobis paratum est.

Der Revers lautet:

Ite maledicti in ignem aeternum qui paratus est a diabolo.

Unter dem einen Teufel am Felsen stehen die berühmten Worte:

Lasciate ogni specranza voi ch'entrate (Inferno III).

Der Inferno (Abb. 61) lehnt sich naturgemäß an Dante an, ebenso wie Nardo Orcagnas Fresko der Strozzikapelle. Man könnte über dies Menschengewimmel geradezu Goethes Worte setzen:

„In Winkeln bleibt noch vieles zu entdecken,
Soviel Erschrecklichstes im engsten Raum."

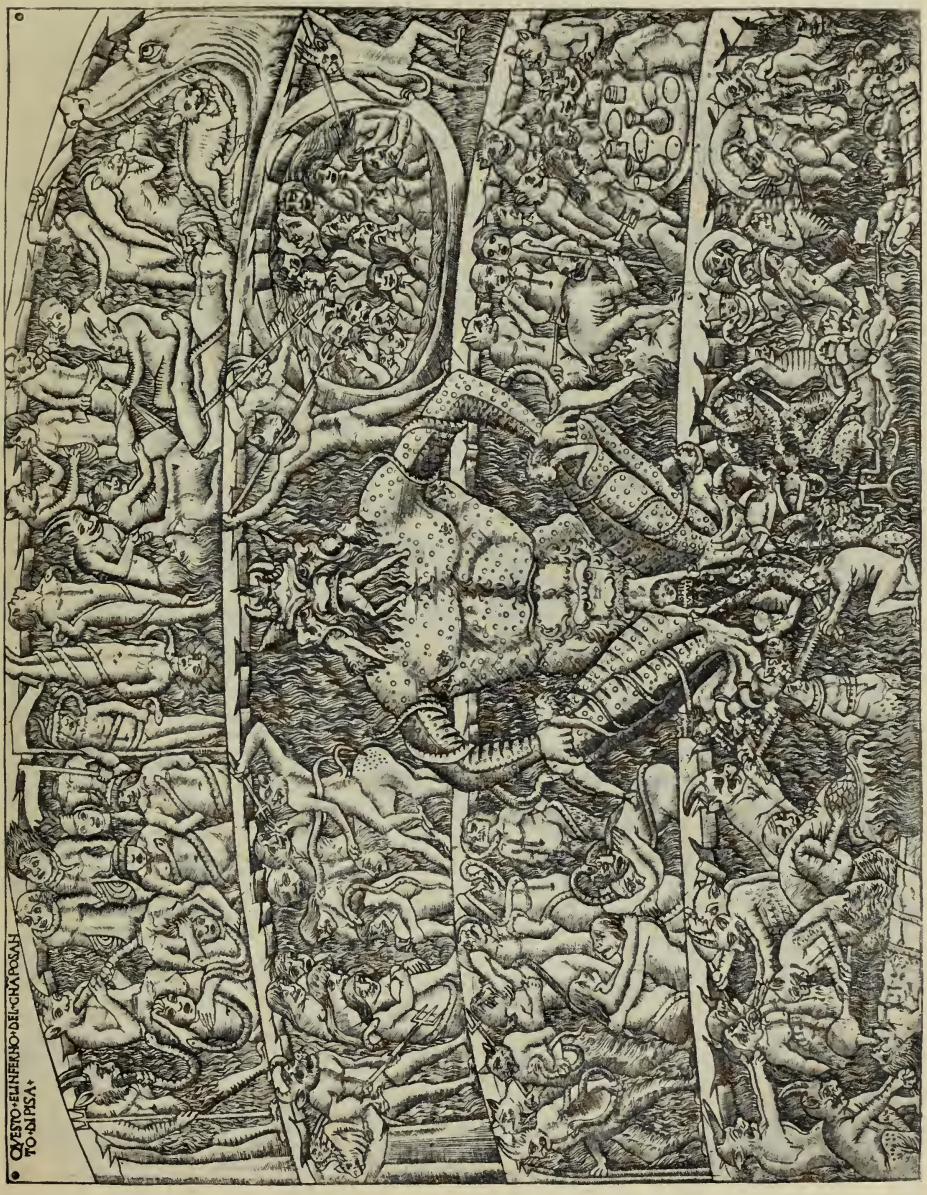


Abb. 61. L'Inferno. Camposanto. Südwand. Nach Morrona.

Der Herr der Hölle sitzt mit seinem Riesenleib in der Mitte. Wie Fafner aus der Höhle brüllt: ich lieg und besitz, so ruft dies Scheusal aus der Hölle: ich sitze und fresse. Sein dreifaches Maul verschlingt die drei Erzschelme Judas, Brutus, Cassius,

während vom Schandmaul Simon Magus verschlungen wird. Zwei weitere Bissen hält Lucifer schon gierig mit den Klauen gepackt und bereit, mit den Krallen der Füße hält er andere Opfer fest. Hier kauern die Bösewichte: Nebucadnezar, Julian Apostata und Attila (die Inschriften sind heute verschwunden). Goethe hat hier die Bizarrie des gierigen Bauches Lucifers zu den Unsagbares andeutenden Versen benutzt:

Paßt auf die niedern Regionen,
Ihr Schläuche, das ist eure Pflicht.
Ob's ihr (der Seele) beliebte, da zu wohnen,
So akkurat weiß man das nicht.
Im Nabel ist sie gern zu Haus:
Nehmt es in Acht, sie wischt euch dort heraus.

Die Bulgen enthalten, von links oben beginnend:

1. Kreis: Häretiker, den Kopf vor sich in den Händen tragend. Arius mit der Fahne; daneben die Hexen von Schlangen umwickelt; Eritone führt an. Dann folgen die Simonisten, denen die Eingeweide aus dem Leib gespult werden, und die großen Sektenstifter: Mahomet, der Antichrist, Averroes. Hier sperrt sich der alte Höllenrachen auf.

2. Kreis (darunter): Die Accidiosi, Accovacciati von Schlangen gemartert; dann die Invidiosi, die von den Teufelsgabeln ins Eis herabgezwungen werden.

3. Kreis: Die sich selbst zerfleischenden Iracundi und die an hungriger Tafel mit gebundenen Händen fastenden Gulosi.

4. Kreis: Die Avari, denen flüssiges Gold in die Kehle gegossen wird, und die Lussuriosi, mit Ruten gepeitscht und am Spieß röstend.

Was bei Dante als grandiose Vision nach Ausdruck rang, das mußte in dem primitiven Formenbesitz der bildenden Kunst jener Zeit noch bizarr erscheinen. Die Buben Pisas haben denn auch bald genug die nackten Püppchen aufs Korn genommen, so daß schon 1374 diese „pitture guaste per i garzoni" übergangen werden mußten. Ueberhaupt hat sich vor dieser grandiosen Eschatologie der albernste Unfug abgespielt. Wir staunen über folgende Erlasse:

Anno 1300: Das Ballspiel (alle piastrelle und alle palle, heute Boccia genannt) wird im Dom und Camposanto verboten; auch soll ferner weder Groß- noch Kleinvieh auf dem Domplatz geweidet werden. 1359 verschärftes Verbot, auf dem Pflaster des Camposanto oder auf den Stufen des Doms Boccia zu spielen. 1386 wird eine noch höhere Geldstrafe auf das gleiche Verbrechen gesetzt; zugleich aber gestattet, daß man hier die Wolle trockne. Die Buben sollen sehr scharf überwacht werden, daß sie nicht immerfort die Fresken beschädigen. Es ging ihnen nicht so schlimm, wie jenem Lümmel in Florenz, der 1399 die Madonnenstatue draußen an Or San Michele mit Kot bewarf und zur Strafe vom Volke zerrissen wurde. Der Brauch, sich auf diese Weise für unerhörte Gebete zu rächen, wird übrigens noch heutigen Tages in Italien geübt.

Noch 1478 dauerte die Spielpassion fort. Ein langatmiges Schriftstück bedroht jeden Uebelthäter mit fünf Lire Strafe, der doch noch spielt. Welch seltsames Bild: oben an der Wand die Megäre la Morte oder Lucifer die höchsten Strafen zumessend, und unten die Hoffnung Pisas laut schreiend, die Boccia spielend!

Der Kunstgeschichte haben diese Lausbuben ohne es zu wollen einen bescheidenen Dienst geleistet. 1374 wird die erste Reparatur des Inferno nötig.

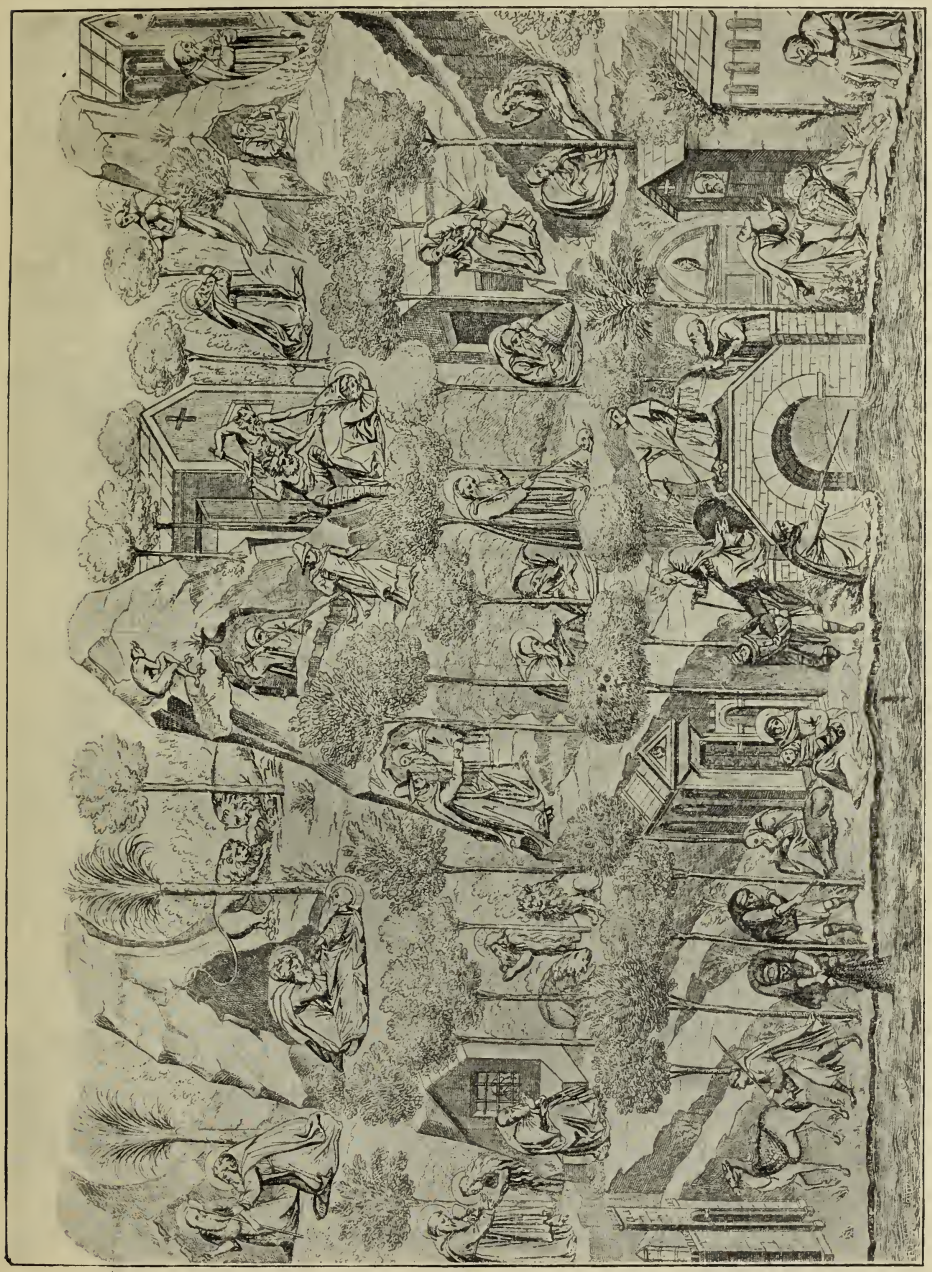


Abb. 62. Thebais (Detail). Fresko im Camposanto, Südwand. Nach Lasinio.

Dadurch wissen wir wenigstens, daß sie damals beendet und wohl schon eine Weile fertig gemalt waren; ihre Entstehungszeit rückt also auf etwa zwanzig Jahre, zwischen 1351 und 1374, zusammen. Da aber 1371 schon mit dem Schmuck neuer Wandflächen begonnen wird, so muß die östliche Südwand damals fertig

gemalt gewesen sein. Ja, wir dürfen vielleicht bis hinter das Jahr 1357 zurückgehen; damals entstanden Orcagnas Gerichtsfresken in Florenz. Der pisaner Meister hat sie meiner Ueberzeugung nach noch nicht gekannt, wohl aber hat Nardo Orcagna (der Bruder) bei der Hölle die pisaner Komposition benutzt.

Vom Meister dieser großen Trilogie stammt nun noch das vierte Fresko (Abb. 62), von dem wir oben annahmen, daß es zuerst entstanden sei. Es sind die Anachoreten der Thebais. Vasari schreibt das Bild Pietro Lorenzetti zu. Dieser Name ist ebenso ausgeschlossen wie der Orcagnas für die drei andern Fresken.

Hier ist die Anordnung im Sinne des Nebeneinander besonders deutlich. Der Fluß und die daneben führende Straße mit der Brücke, den Häusern, Brunnen und Kapellen bildet die schmale langgezogene Bühne. Die steil ansteigende Landschaft ist durch Wege und Felsstufen ähnlich in Kompartimente zerlegt wie beim Trionfo della Morte. Die dort schon gepriesene Herrlichkeit des Klosterlebens wird hier in ausführlichster Einzelschilderung dargelegt. In mehr als dreißig Scenen werden die Schicksale der Anachoreten in der Thebais vorgeführt. Ich beginne wiederum oben links.

1. Reihe. Antonius trifft den heil. Paulus; der Rabe bringt das doppelte Brot. Antonius beugt sich über den sterbenden Paulus; zwei Löwen graben das Grab. Antonius verscheucht den als Frau ihm nahenden Dämon. Er duldet dessen Schläge. Christus erscheint ihm zum Lohn. Das Zeichen des Kreuzes treibt zwei Teufel in die Flucht von der Höhle fort. Ganz rechts oben der heilige Ilarione, der in der Dalmatika auf dem Esel reitend, furchtlos den Drachen beschwört, während der Begleiter flieht.

2. Reihe. Geschichte der Maria Aegyptiaca, che fu sceleratissima meretrice e poi fece penitenza XLVII anni nel deserto, pigliando per cibo erbe crude ed acqua. Der heil. Zosimo reicht ihr, der Entsühnten, die Oblate. Dann der in seiner Zelle von dem als Anachoret verkleideten Teufel versuchte Eremit. San Macario büßend zwischen zwei Löwen. Der Teufel will als Frau verkleidet in eine Höhle dringen. Onofrio, seit sechzig Jahren in der Wüste, seit dreißig Jahren von himmlischer Speise lebend; vor ihm Panunzio lauschend. Der Tod des Onofrio, das Löwengrab.

3. Reihe. Eremiten führen das mit Holz beladene Kamel dem Kloster zu, fischen, lesen. Santa Marina, die sich für eine Schuldige opferte, Männerkleider anlegte und das Kind der Freundin aufzog; erst als ihre Leiche von den Mönchen gewaschen wurde, entdeckte man ihr Geschlecht. Die Brücke mit den Passanten. Die Zelle des Greisen, den ein Gelübde bindet, nicht herauszugehen. Der Teufel will ihn durch den niederfallenden Esel doch veranlassen, zur Hilfeleistung herauszukommen; vergebens. Vier Mönche vor dem Klosterhof, arbeitend, Holz herbeiholend. Endlich der Mönch im Kampf mit der Buhlerin, der die Hand übers Feuer hält; das schlimme Mädchen stirbt, wird wieder erweckt, bekehrt sich.

Die Redaktion dieser Anachoretenlegende verdankte der Maler dem schon erwähnten, 1342 in Pisa verstorbenen Dominikaner Domenico Cavalca. Wir können vermuten, daß dieser berühmte Fastenprediger die heiligen Novellen durch seine Predigten im pisaner Dom zum Allgemeingut der Kirchenbesucher gemacht

hatte; jedenfalls waren sie ohne weiteres verständlich. Uns wollen die Geschichten heute nicht so schnell überzeugen; namentlich aber empfinden wir den Widerspruch zwischen der Wandfläche und dem kleinlichen Stil der Scenen, der neben dem grandiosen Vortrag der Nachbarbilder arg abfällt. Wir sehen, der Künstler wuchs mit seinem Werk. Aber auch seine bukolische Plauderei beglückte die pisaner Bürger. Je verschüchterter die Gemüter damals waren, um so williger nahmen sie auch den kleinsten Trost an. Diese hundert und mehr Eremiten hatten alle die Sünde bezwungen; also mußte es doch gehen. Das ließ man sich gern sagen.

Für Goethe ist das Eremitenleben in Pisa besonders ergiebig gewesen. „Lehrreich ist es zu sehen, wie gerade die landschaftliche Scenerie mit ihrem ganz naiv-idealen Raumgefühl und ihrem bloß andeutenden Vortrag in der Phantasie des Dichters eine Wirkung hervorrief, die ein modern-realistisches Landschaftsbild niemals hätte erreichen können." (Dehio.) Schon Ludwig Friedlaender hat in der deutschen Rundschau (Januar 1881) auf die scenischen Andeutungen für die letzte Faustscene hingewiesen: „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, heilige Anachoreten gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften." Der erste Chor:

Waldung sie schwankt heran,
Felsen sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan;
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste schützt;
Löwen sie schleichen stumm
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort. —

erscheint fast wie eine Exegese des pisaner Freskos. Ausdrücke wie die „letzte reinlichste Zelle" werden nun begreiflich. Zu der unvergeßlichen Strophe (999—1002)

Bei der vierzigjährigen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem sel'gen Scheidegruße,
Den in Sand ich niederschrieb —

ist Goethe von der Maria Aegyptiaca dieses Freskos inspiriert worden!

Von den Fresken der Ostwand, deren südlicher Teil zuerst in Angriff genommen worden ist, ist nicht alles erhalten. Es kann kein Zweifel sein, daß auch hier derselbe Maler mit seinen Gesellen thätig war. Dargestellt sind die Kreuzigung, Auferstehung, das Pax vobiscum (Abb. 63) und die Himmelfahrt. Die Auferstehung ist das bedeutendste Bild. Mit großer Gebärde steigt der Resurrectus aus dem Grabe, dessen Deckel jubelnde Engel schon weggezogen haben. Der linke Fuß steht auf der Brüstung; gleich wird der Herr des Lebens mit dem Siegesbanner in ganzer Größe vor uns stehen. Die große Gebärde des aus dem Grab Steigenden wird auch noch vom Quattrocento festgehalten; ich erinnere, um nur ein bedeutendes Beispiel zu nennen, an das Fresko Piero della Francescas in Borgo Sansepolcro. Die „Kreuzigung" verwirrt, weil hier zu viel versucht wurde. Es ist eine Eigentümlichkeit der sienesischen Schule jener Zeit, gerade die Golgatha-Scene, deren

Wirkung nur durch möglichste Beschränkung der Figuren groß gestaltet werden kann, durch Hinzufügung vieler Nebenscenen und durch breite Entwickelung des Schauplatzes möglichst auszuschmücken. Der junge Pietro Lorenzetti begann in begreiflichem Jugendeifer in der Unterkirche von Assisi mit diesem Irrtum; er wurde nur zu oft wiederholt. Wer Giottos Kreuzigung in Padua kennt, weiß, welche Bedeutung man dieser höchsten Scene durch die Beschränkung auf ganz wenige Figuren geben kann. Hier in Pisa wuchert schon ein novellistisches Interesse; Erinnerungen an die Passionsspiele spielen hier herein. Die spanische Kapelle bei Sa. Maria novella in Florenz birgt denselben Irrtum; man sieht, wie bald Giotto vergessen worden ist von besser wissenden Epigonen. Die Scene des Pax vobiscum mit der ruhig vornehmen Gestalt des Herrn und der erschreckt frommen Hast der die Male befühlenden Apostel ist namentlich um der Köpfe der Apostel willen bedeutend.

Mit diesen Passions- und Himmelfahrtsbildern schließt die Thätigkeit des großen Anonymus im Camposanto. Seit Jahren suche ich nach einem Tafelbild von seiner Hand. Vielleicht stammt von ihm ein Bild im Pisaner Museo civico (siehe unten) und die seltsame Allegorie in der Akademie von Siena (II. Saal, Nr. 37), wo Sünde und Erlösung konfrontiert werden. Das Bild wird in Siena Pietro Lorenzetti zugeschrieben. Leider wissen wir über den Lehrer Bartolos di Maestro Fredi gar nichts näheres; zeitlich würde er am ehesten für Pisa in Betracht kommen. Ob er um 1370, als seine Arbeiten in Pisa aufhören, gestorben ist? Jedenfalls riefen die Pisaner damals andere Maler aus Volterra, Florenz und Umbrien herbei. 1371 begann Francesco da Volterra mit der Hiobslegende. Der Mittelteil der Südwand blieb vorläufig frei. Hier sollte die klassische Lokallegende Pisas, die des heil. Rainer, von dem besten Maler, den man finden konnte, gemalt werden. Erst 1376 wird sie von Andrea da Firenze schlecht genug begonnen, 1386 dann aber von Antonio Veneziano wundervoll zu Ende gemalt.

Für den Stand der Pisaner Malschule jener Zeit, die nach solchen Berufungen Fremder zu schließen eine starke Unterbilanz vermuten läßt, ist die Thatsache wichtig, daß 1365 der pisaner Doge Giovanni d'Agnello an Galeazzo Visconti in Mailand auf dessen Bitte folgende Maler sendet: 1. Giovanni di Coscio del Gese, bezahlt 1357 für Malereien der Lorenzokapelle im Stadthaus; 1367 wieder in Pisa, 1372 bezahlt für Mosaiken im Chor des Doms, gestorben vor 1377. Dies scheint der offizielle Stadtmaler Pisas gewesen zu sein. 2. Giacomo Simonetti. 3. Neruccio di Federighi (siehe Hiobsfresken). 4. Giuntino Buonagiunta. 5. Giovanni di Giovanni (wohl Giovanni del Mosca, der 1368 im Camposanto für den hohen Lohn von zwanzig Soldi pro Tag arbeitet). 6. Piero Puccini (vielleicht der später auch nach Pisa berufene Orvietaner). 7. Nino de' Visconti da Pisa, der 1358 und 1383 in Pisa erwähnt wird und den Beinamen aus Mailand mitgebracht haben wird. Die Thatsache dieser Malerexkursion nach Mailand mit dortiger zweijähriger Thätigkeit ist bisher ebensowenig beachtet worden wie die 1367 nach Rom ziehende florentiner Truppe. Wir werden uns hüten müssen, den Stand der pisaner Malschule allzu geringwertig zu beurteilen.

Urkundlich wurden die Hiobfresken am 4. August 1371 begonnen; am 2. August 1372 wird Francesco da Volterra mit 60 Lire 16 Soldi und 8 Denari bezahlt pro azurro et aliis coloribus, colla, ovis et aliis rebus pro eum emptis et positis in picturis et reattationem picturarum pro eum et socios. Diese socii waren der eben genannte Neruccio di Federigo, Berto d'Argomento da Volterra,

Abb. 63. Pax vobiscum. Fresko. Camposanto, Ostwand.

Cecco di Piero und Jacopo di Francesco da Roma. Der erste Gehilfe ist ein Pisaner, der schon 1368 für den Dom beschäftigt war; eine bezeichnete und 1370 datierte Altartafel von ihm in Pugnano bei Rigoli erregt keine zu hohe Vorstellung von seiner Kunst. Der Meister Francesco, aus Volterra stammend, wird seit 1363 in Pisa erwähnt, zumeist bei untergeordneten Aufträgen wie der Bemalung eines Sarges für Ghisello degli Ubaldini und öfters sonst.

Die Leiden des gerechten Hiob, sehr selten im Trecento dargestellt, sind an

der Wand eines Camposanto durchaus heimatsberechtigt. Wenn auch das Mittelalter die hohe Schönheit der alttestamentlichen Dichtung, die der divina commedia und dem Faust mit Recht an die Seite gestellt wird, kaum begriffen haben mag, zumal es die entstellenden rationalistischen Reden Elihus noch nicht als täppische Zuthat einer späteren reflektierenden Zeit abzustoßen wagte, so hat doch das menschlich so ergreifende herbe Schicksal dieses schwergeprüften Dulders die Menschen zu allen Zeiten tief berührt. Nie hat die hebräische Poesie wieder einen solchen Hochflug ihrer dämonischen Phantastik erreicht; kein anderes Litteraturdenkmal jener Zeit ist durch die Klarheit und Entwickelung des psychologischen Aufbaues mit ihm zu vergleichen. Goethe entnahm seinen „Prolog im Himmel" direkt diesem Buch, das sich sofort am Eingang durch die kühne Konfrontation von Gott und Luzifer als ein ungewöhnliches Lehrgedicht auf metaphysischem Hintergrund charakterisiert. Das Leiden wird trotz aller Frömmigkeit nicht als Läuterung schwächlich motiviert, sondern in voller Unerklärbarkeit belassen; das verrät die tief demütige Beugung eines durch namenlose Not niedergeworfenen Geschlechtes unter den unerforschlichen Ratschluß Gottes. Die Kenntnis des Buches Hiob gehört heute nicht zum Inventar der offiziellen Bildung. Ist es nicht lächerlich, diese grandiose Dichtung den Kreisen der Konventikel zu überlassen, wo sie natürlich mißverstanden wird? Wellhausen und Duhm haben das Buch förmlich ausgraben und von allen Zuthaten reinigen müssen; eine wundervolle Uebersetzung liegt vor und dennoch ist das Buch so gut wie unbekannt. Αἰτία ἐλομένου!

Francesco da Volterra läßt sich als Dolmetscher mit Julius Wellhausen nicht vergleichen. Aber wir fühlen es auch ihm an, daß er den Pinsel so tief eingetaucht hat, wie er nur irgend konnte.

„Der Anblick giebt den Engeln Stärke,
Da keiner dich ergründen mag
Und alle deine hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag."

Diese stolze Unterschrift möchte man dem über den Wassern schwebenden Ewigvater (Abb. 64) setzen. Die weite Welt ruht in der Tiefe; Berge, Seen, eine kleine Stadt. In der Feuerscheibe, von sechs lichten Engeln getragen, senkt sich der Schöpfer zu dem Bergabhang herab, auf dem Luzifer steht. Dreifache Flügel, Hörner auf dem Kopf, Hauer im Maul, Schlangen um die Brust, langzottige Beine mit Pferdefüßen — so steht der Fürst der Unterwelt selbstbewußt mit verschränkten Armen vor Gott. Mit ruhiger Gebärde weist dieser nach unten: „Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab." Der Böse hört's und brütet höchste List. Wir sehen, wieviel das Trecento mit seinen bescheidenen Mitteln ausdrücken konnte. Das ganze Empyräum ist hier fast überzeugender als bei Correggio gemalt; und der Gegensatz von Ahriman und Ormusd ist gerade in der einfachen Nacktheit der Darstellung voll tiefer Kraft.

Nun hebt freilich eine kleinliche Historie an. Die Sabaer brechen in Hiobs Haus, Hof und Besitz ein, die Chaldäer treiben die Kamele weg (alles sehr zerstört). Besser gehalten, freilich arg übergangen, ist dann die untere Scene links: der Besuch der drei Freunde. Sie kommen mit dem ganzen Troß an, wie die drei Könige

aus dem Morgenland. Einsam und nackt finden sie den einst reichsten Mann des Landes vor einer verfallenen Hütte vor den Thoren der Stadt, wohin er als Aussätziger ausgestoßen war. Die Seinen haben ihn verlassen; sein eigenes Weib, das ihm geraten hatte, Gott zu fluchen, konnte „den Atem seines Mundes nicht mehr ertragen". Und Hiob ist trotz seines Elendes der schönste von allen. Mit wunderschönem Verständnis ist der nackte Leib gezeichnet, den der Künstler gewiß einem

Abb. 64. Francesco da Volterra. Hioblegende. Prolog im Himmel. Camposanto, Südwand.

antiken Relief nachgebildet hat (man möchte an einen Flußgott denken). Ganz überraschen muß ferner das weitausladende Städtebild, das sich deutlich als Roma aeterna charakterisiert. Hier hat der römische Geselle wohl das beste gemacht. Wir sehen die Trajanssäule mit ihrem Reliefband, die beiden Meten, zwischen denen Petrus gekreuzigt wurde, die Kuppel des Pantheons, die leoninische Mauer, die Hadriansburg mit dem charakteristischen Aufsatz; auch das Baptisterium des Laterans fehlt nicht. Und das Gebäude rechts oben scheint auf den Borgo hinzudeuten oder Bauten auf dem Giannicolo. Der künstlerische Charakter dieser

Fresken weist Francesco in die sieneser Schule. Er muß in Ambrogio Lorenzetti seinen Meister gesehen haben. Der „himmlische Prolog" sagt uns, daß er mehr als ein Durchschnittskünstler war. Schade, daß wir nicht mehr von ihm wissen und haben.

Die Legende des hl. Rainer ist die eigentliche Lokalgeschichte Pisas. Wir erzählen sie am besten an der Hand der Fresken, von denen die obere Reihe 1377 von Andrea da Firenze, die untere nach neunjähriger Pause, nach vergeblicher Berufung Barnabas da Modena aus Genua, 1386 von Antonio di Francesco Veneziano gemalt worden ist. Der hier genannte Andrea ist wahrscheinlich der 1333 in Florenz immatrikulierte Andrea Ristori del popolo di San Pancrazio, der 1392 in Florenz starb und in Sa. Maria novella begraben liegt. Er hat nur die drei ersten Fresken gemalt; es scheint als wäre er dann aus Pisa durch einen größeren Auftrag in seine Heimatstadt zurückgerufen worden, um nämlich die sogenannte spanische Kapelle bei Sa. Maria novella auszumalen. Aus der Benutzung der „Musikgruppe" im pisaner Trionfo della morte für die inhaltlich so verschiedene Scene des Paradieses in dem florentiner Fresko der ecclesia militans et triumphans geht hervor, daß Andrea während seines pisaner Aufenthaltes diese Gruppe sah und sie dann später benutzte, trotz des gänzlich verschiedenen Themas. Wir gewinnen so ein höchst wichtiges Datum für die Malereien der spanischen Kapelle, die also zum Teil erst nach 1377 entstanden sein müssen. Dieser Andrea da Firenze ist trotz seiner florentiner Heimat durchaus ein Schüler der sieneser Malerei. Doch nun die Legende:

1. Teil (Abb. 65, oben). Der junge Rainer steht, die Zither spielend, unter tanzenden Mädchen. Seine Tante versucht ihn von diesen weltlichen Freuden wegzuziehen und weist ihn zu dem seligen Alberto und seiner göttlichen Weisheit. Bekehrt kniet der junge Heilige vor dem ihm verzeihenden Greis, die Taube fliegt herab, in der Kapelle erscheint Christus selbst, um den Reuigen anzunehmen. Man beachte vor allem die sehr reizvolle Architektur. Der Hof, die Loggia mit den Neugierigen, die Arkaden, der Balkon. Genrehaft sind die Statisten behandelt, wie die das Kind am Handgelenk fassende Mutter, die Tanzenden mit den begehrlich blickenden Zuschauern. Man sieht, dieser Maler ist bescheidenere Trachten gewöhnt als der Künstler des Trionfo della morte. Es eignet sich besser zur Illustration Sacchettis als Boccaccios.

2. Teil. Rainer beschließt, das heilige Land zu besuchen. Während der Ueberfahrt entströmt seinem Reisekoffer solch ein Gestank, daß alles davon läuft. Dem in Joppe Gelandeten erklärt der Herr, daß er so die „Welt" von ihm habe fernhalten wollen. Nackt kniet er in Jerusalem nieder, wo er der Ehre des Pilgerkleides gewürdigt wird. In Tyrus erscheint ihm die Vergine und weissagt ihm: Tu riposerai nel mio grembo nella Città di Pisa.

3. Teil. Das Haus der Maria in Nazareth ist zur Kapelle umgewandelt. Auf dem Altar ein Triptychon. Vor dem Leggio die Priester singend, Rainer, im Pilgergewand mit Pilgerstab, vorn betend. Der Teufel stört ihn und hebt ihn in die Lüfte; aber diese Fahrt unterbricht das Gebet der Heiligen ebensowenig wie der Steinregen um sein Haupt. Zwei wilde Leoparden beugen sich dem Zeichen

des Kreuzes. Rainer hat die Vision der Transfiguration. Sein Brot ist unerschöpflich, um alle Hungernden zu speisen.

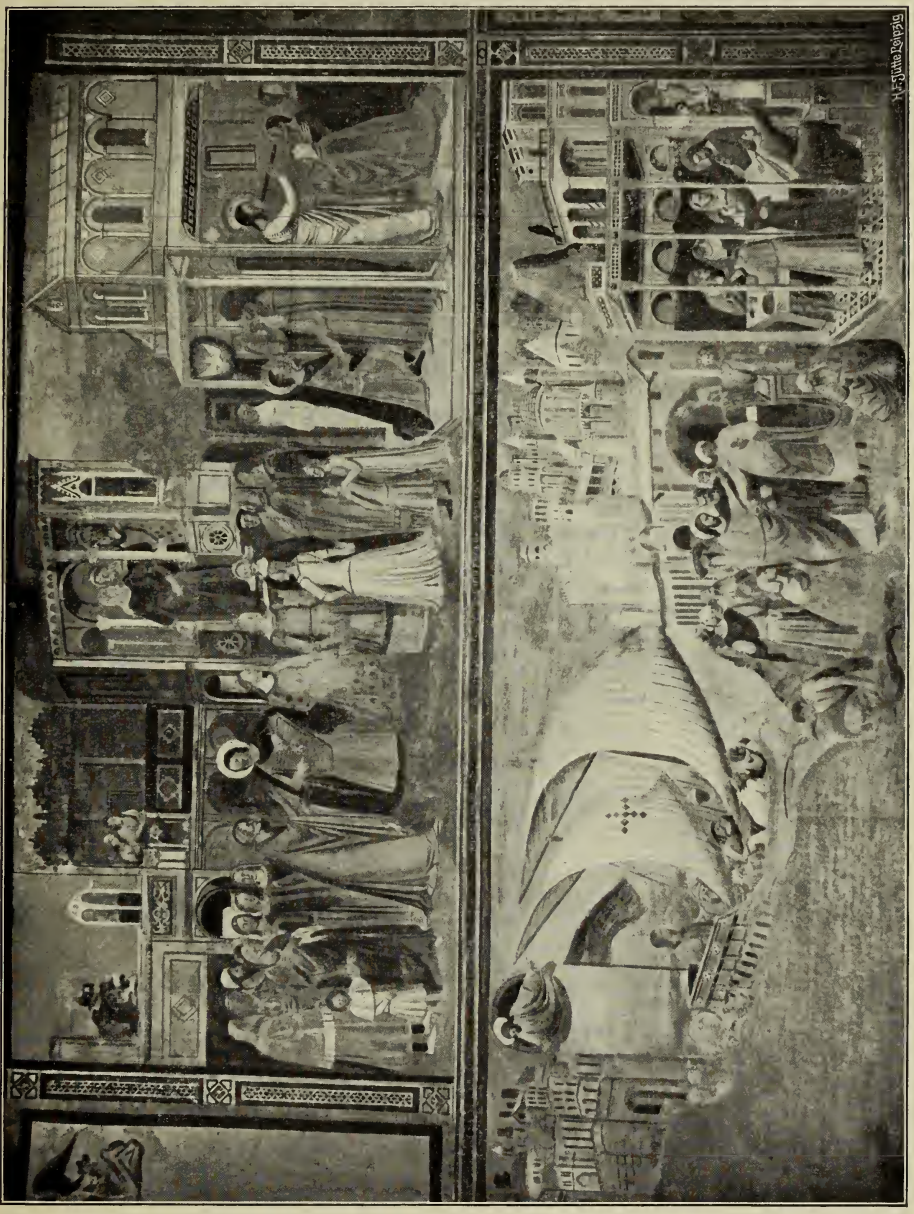


Abb. 65. Andrea da Firenze (oben) und Antonio Veneziano (unten): Die Legende des hl. Raniero. Camposanto, Südwand.

Wir sehen, eine mirakulöse Legende wird mit Betonung der massiven Stellen vorgetragen, im Geschmack der Fastenpredigt und des allzeit wundersüchtigen Volks. Die Dominikaner pflegten eher handfest als spiritualistisch in ihren Predigten zu sein. Alle die beliebten Requisiten sind vorhanden; Altarbild und Leggio fehlt

ebensowenig wie Raaen und Loggia. Jedes Kind Pisas erkannte hier entzückt das Original für jedes Detail.

Vielleicht waren die Domherren doch nicht sehr traurig, als Andrea die Arbeit abbrach. Sie hatten das große Glück, den fähigsten Maler des endenden Trecento für den Rest zu gewinnen. Der erste venetianische Künstler wandert mit diesem Werk in Toscana ein; seine Kunst bedeutet im Trecento für das Arnoland dasselbe, was Domenico Veneziano für das 15. und Sebastiano del Piombo für das 16. Jahrhundert bedeutet. Antonio Veneziano ist der erste Koloriſt in Toscana. Es ist unbegreiflich, weshalb die an Malern so arme Dogenstadt den Hochbegabten ziehen ließ. Er muß schon einen festen Kunstbesitz mitgebracht haben, als er in die Bottega der Gaddi, wohl nur als Immatrikulierter, eintrat. Er hat in Toscana seine venetianische Eigenart nicht eingebüßt. Wir können ihn leider nur noch vor diesen Fresken kennen lernen; alle anderen Taufen auf seinen Namen, namentlich die der Altenburger Tafel, sind unhaltbar.

Zunächst sehe man den ganzen Wandstreifen auf seine Farbe an. Ganz hell, wie im Freilicht scheint da alles gemalt. Kein Galerieton, sondern Plainair! Ferner die Luft zwischen den Gestalten, die Ferne, die entwickelte Bühne! Hier sind nicht nur Prozessionen gegeben, sondern breit und tief entwickelte Scenen.

Viertes Bild (unten links, Abb. 65 unten und 66). Rainer verläßt auf Gottes Befehl mit vielen Genossen Jerusalem. Unter den Reisebegleitern im Kahn (zerstört) fanden sich mehrere Pisaner porträtiert: Der Conte Gaddo della Gherardesca, dessen Onkel Neri und andere. Der Sturm bei der Ueberfahrt; Rainers Befehl gehorchen Wind und Wellen. In Messina landend wird der Wirt entlarvt, der seinen Wein verdünnt. In Pisa kommt der sechsunddreißigjährige Heilige 1154 an; Empfang und Bewirtung durch die Canonici; das Hahnwunder.

Leider ist die linke Seite sehr zerstört. Das Schiff mit seinen beiden Riesensegeln ist aber gut erhalten; wir sehen die Matrosen über Bord Ausschau halten und den Heiligen ruhig am Hinterteil des Schiffes sitzen. Man vergleiche dieses echte Meerschiff, das gewiß den größten Kutter der pisaner Flotte porträtiert, mit dem Nachen im zweiten Bild! Der Strand in Messina ist angedeutet durch einen angelnden Fischer. Ein vieltürmiges Stadtbild dehnt sich in den hohen Hintergrund. Ueber dem Stadtthor das Relief der Stadtgöttin. Man beachte, daß es sich um Messina und nicht um Pisa handelt; absichtlich sind Bauformen, die an den pisaner Dom erinnern könnten, vermieden. Vor dem Thor (und dem Stadtzoll) die echte Kneipe mit vorstehendem Dach, weitem portone, davor das Riesenfaß. Die Entlarvung des Wirts vollzieht sich in der Weise, daß der Heilige den Wein in der Mantelfalte auffängt, während das beigemischte Wasser herabläuft. Der feiste Wirt ist reichlich betroffen. Der junge Zecher rechts hält im Trinken inne. Ueberraschte Mienen der Zuschauer; eine Pisanerin (die Wirtin?) kniet vor dem Heiligen, während der alte Mann vorn rechts in aller Aufregung ruhig weiter schläft. Ein Teufelchen aber springt aus dem Faß heraus und setzt sich oben drauf; das war eben der Wasserteufel.

Knudson hat sehr schön ausgeführt, wie hier ein Unsichtbares sichtbar gemacht worden ist. Wir sehen das Wunder nicht selbst, wohl aber seine Folgen.

Abb. 66. Antonio Veneziano: Wein- und Hahn-Wunder des hl. Raniero. Camposanto, Südwand.

Aehnlich verhält es sich mit dem Hahnmirakel. Den Heiligen jammerten die beiden ihm zu Ehren geschlachteten Hähne. Während der Mönch mit dem Hirsebrei an den an der Wand hängenden toten Tieren vorbei geht, erwachen diese zum Leben und bohren sich mit den Schnäbeln in die Speise. Sehr fein ist die Architektur behandelt mit den facettierten Quadern und gedrehten Säulchen. Blumentöpfe oben auf der Brüstung des Balkons. Blank gescheuert glänzt der gemusterte Fußboden; ein schwerer Teppich hängt vor dem kalten Marmor. Sollte der Vescovile Erinnerungen an Venedig enthalten?

Ganz besondere Sorgfalt ist der Physiognomik zugewandt. Gegenüber der im Trecento durchgehenden Typik spricht sich hier ein hohes Maß von Individualismus aus. Antonio kam aus Venedig und hat sicher das benachbarte Padua besucht, wo der Veronese Altichiero die Kapellen des Santo ausgemalt hat. Mit diesen Fresken haben die Pisaner manche Aehnlichkeit, auch in Bezug auf die intime Maske.

Ein Wort noch über den angelnden Fischer. Man hat ihn früher — so noch der Cicerone — symbolisch gefaßt in der Art alter Flußgötter. Ich glaube, hier ist nicht nur der Stand personifiziert; sondern zum bunten Küstenbild gehört eben ein Angelnder. Es ist eine der frühesten Genrefiguren der italienischen Kunst.

Fünftes Bild. Tod und Bestattung der Heiligen. Statt Tod heißt es richtiger Transito wie bei der Vergine. Den Leichnam umsteht das pisaner Volk, die Domherren celebrieren die Seelenmesse; die Bruderschaften kommen mit ihren Kerzen hinzu. Eine Wassersüchtige wird durch die Berührung des Leichnams geheilt; sie hebt staunend die Hände und wird von ihrer Mutter aufgerichtet. Die Sonne spielt auf dem Domplatz, wo die Leiche öffentlich ausgestellt ist; man sieht die Stadtmauer und im Hintergrund die Kirche San Vito.

Die rechte Seite stellt die Ueberführung der Leiche in den Dom dar, dessen Geistlichkeit am Westportal den Zug erwartet. Im Leichenzuge finden sich viele Porträts; nach Vasari war sogar der Kaiser Ludwig von Bayern abkonterfeit. Die hohe Halle des Doms hat sich eine gotische Korrektur gefallen lassen müssen, die überaus auffallend ist. Man sieht, wie tief dieser oberitalienische Künstler im gotischen Formenbesitz drinsteckte, so daß auch der tägliche Anblick des Doms diese Gewohnheiten nicht erschüttern konnte.

In dem Mittelbau der Loggia spielt sich noch ein Wunder ab; der Erzbischof Villani wird gesund, als er die Glocken des Begräbnisses hört.

Bei dem letzten (sechsten) Bilde sind wir fast ganz auf Lasinios Stich angewiesen. Die Leiche leistet eine Reihe großer Wunder. Gena aus der Pieve dell' Acqua hatte eine böse Hand, die gesund wird; der Knabe Azzolino kann plötzlich laufen; die Blinden sehen, die Lahmen gehen. Die Tochter eines Arztes, die schon aufgegeben war, wird gerettet (die Konkurrenz zwischen Theologie und Medizin zieht sich durchs ganze Mittelalter). Rechts gehen die Wunder weiter. Der Fischer wirft das Netz zu Ehren des Heiligen (sic!) aus und thut einen Zug in der Höhe von vierzig Goldgulden! Uguccione di Guglielmetto di Rinaldo wird durch den Heiligen bei Corsica aus den Händen der Sarazenen gerettet, dank eines Stückchens

von Rainers Pilgerkleid, der stiavina. Hier hat Antonio ein sehr lebendiges Hafenbild gemalt, wie er es in Venedig und Pisa oft genug mag beobachtet haben. Ueberhaupt merkt man ihm recht die Vertrautheit mit der Welle an, während alle Giottisten und Sienesen echte Landratten sind.

Steht der Trionfo della morte durch seinen grandiosen Stoff am höchsten unter den Fresken, so überragt Antonio alle Kollegen durch seine malerischen Qualitäten. Sein ganzes Können beruht auf intimster Beobachtung. Die Zufälligkeiten des Alltags werden mit derselben Gewissenhaftigkeit dargestellt wie die Höhepunkte der Legende. Mit Wehmut denken wir an die verlorenen Tafelbilder seiner Hand. Denn er war mehr ein Maler der Tafel als des Fresko. Die Intimitäten seiner Kunst kamen dabei noch mehr zur Geltung als in dem großzügigen Wandbild.

Spinello Aretino gehört zu den bekannteren Nachfolgern Giottos. Seine

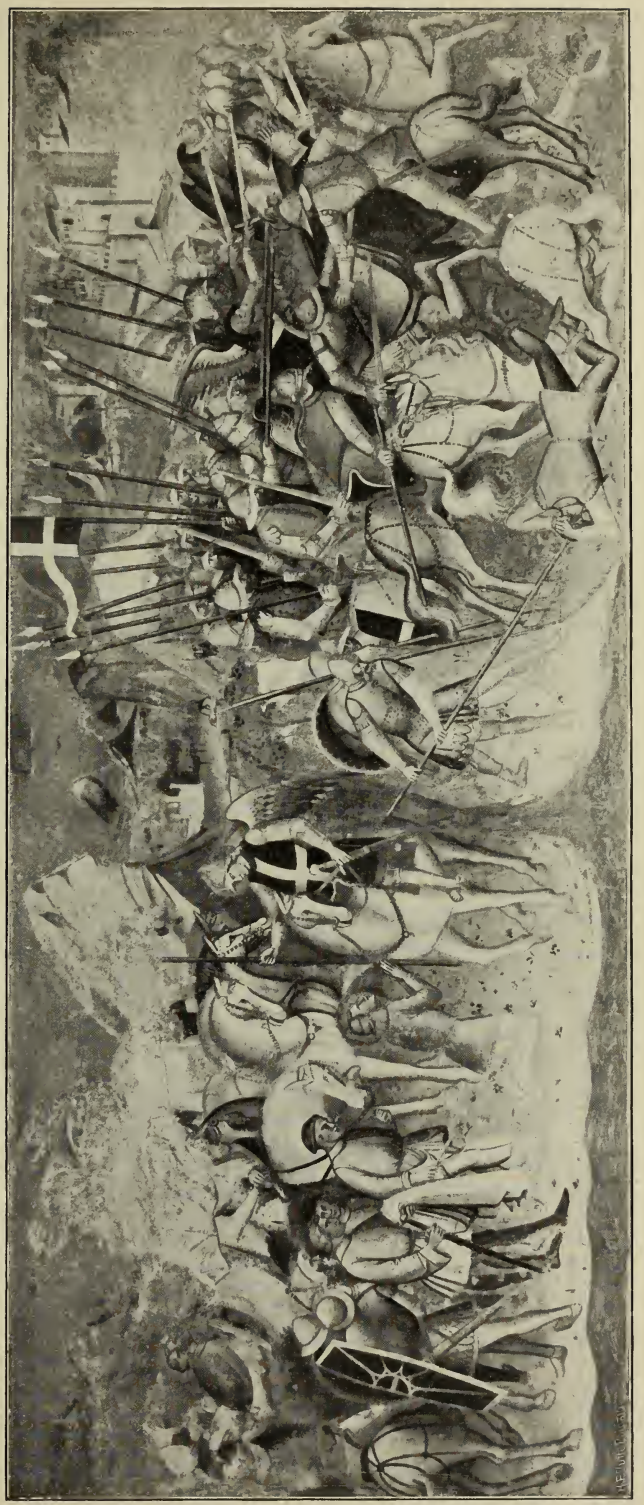


Abb. 67. Spinello Aretino: Legende des Ephysios. Camposanto, Südwand.

Arbeiten in Arezzo, in S. Miniato, in Sa. Maria maggiore und der Farmacia bei Sa. Maria novella in Florenz, in Antella, im Palazzo pubblico in Siena lassen einen gesprächigen Chronisten erkennen, der weniger tief als beredt die heilige und profane Welt, militärische und civile Scenen zu schildern weiß. Seine glücklichste Leistung sind die Caterina-Fresken in Antella bei Florenz; die Benediktlegende in San Miniato ist gänzlich übermalt. Im Anfang des Jahres 1390 wird für ihn das Gerüst im Camposanto aufgeschlagen; im Februar 1390 beginnt er und hat nach Jahresfrist (Januar 1391) die drei oberen Fresken fertig; für jede erhält er fünfzig Goldgulden; am 31. Mai 1392 ist dann auch die untere Reihe vollendet.

Es war für die Künstler jener Zeit immer ein Vorzug, jungfräuliche Stoffe malen zu dürfen. Zu einem solchen wurde Spinello nach Pisa entboten. Die Geschichte der Heiligen Ephysius und Potitus ist mit der pisaner Stadtgeschichte eng verbunden, wenn auch nicht in dem Maße wie die Rainers. Ephysius soll unter Kaiser Diocletian als Feldherr gegen die Christen ziehen; der Heiland verbietet ihm dies. Als dann Ephysius statt dessen in Sardinien die Heiden bekämpft, hilft ihm der Erzengel Michael mit seinem englischen Heerbann und überreicht ihm eine Fahne mit dem pisaner Wappen. Der Heilige wurde dann aber vom Prätor Sardiniens zum Tode verurteilt. Sein Gebet bannt zwar die Flammen; er fällt aber dann durch des Henkers Schwert. Spinellos Fresken (Abb. 67) erzählen diese Legende folgendermaßen:

1. Ephysius wird von der Mutter dem Kaiser Diocletian vorgestellt. Dieser überreicht ihm den Kommandostab. Christus erscheint dem an der Spitze der Truppen in der Schlacht ziehenden Feldherrn (alles sehr zerstört).

2. Die Erscheinung Christi vor Ephysius in Sardinien. Die Ueberreichung des Pisabanners durch Michael. Die Schlacht. Diese letztere ist sehr bedeutend. Die Battaglienbilder, die später von Paolo Uccello breit ausgestaltet worden sind, setzen hier, zum erstenmal im Trecento, mit echtem Kampfgewühl ein. Spinellos Kunst besteht gerade in der Bewältigung der Massen; und das war ja hier die Aufgabe. Er hat diese Kunst nicht in Florenz gelernt, sondern in Siena, wo die Schlachtenbilder, grau in grau, schon nach der Mitte des Jahrhunderts im Palazzo pubblico gemalt sind.

3. Das Tribunal des sardinischen Prätors. Ephysius wird verurteilt und entkleidet. Im feurigen Ofen kniet er unversehrt, während die Flammen wild herausschlagen und alle Umstehenden ergreifen. Endlich die Hinrichtung; während der Henker sein Schwert in die Scheide steckt, tragen Engel die Seele des Heiligen gen Himmel.

Masaccio, der kaum dreißig Jahre später die Enthauptung der Caterina in San Clemente in Rom malte, wählte nicht den Augenblick nach, sondern vor der Katastrophe; ihm sind dann fast alle Maler gefolgt. Spinello dagegen wählt noch nach alter Tradition den Moment der Katastrophe. Es liegt hier ein tiefer psychologischer Gegensatz zweier verschiedener Empfindungsrichtungen zu Grunde. Das Mittelalter legt durchaus Wert auf die Thatsache, daß ein segensreiches oder fluchwürdiges Ereignis faktisch vor sich geht. Denn als Faktum fungiert es in der göttlichen Heilsordnung und im thesaurus supererogationis. Die Frage, was dem

zu Grunde liegt, weshalb und wie es im einzelnen geschah, spielt dabei durchaus keine Rolle. Der Mensch der Renaissance dagegen sieht auch im Schicksal der heiligen Personen vor allem das menschliche persönliche Erlebnis. Er will eine schuld- oder segensvolle Vergangenheit lebendig machen und ihre Tiefe loten. Er versetzt sich in die Stunde, an den Ort, wo das Entsetzliche geschah. Die Spiegelung der Katastrophe in den Umstehenden ist ihm fast wichtiger als der Vollzug der Handlung selbst. Und so kommt ein Masaccio dazu, den Augenblick der höchsten Spannung darzustellen, nicht den der dumpfen Resignation nach, sondern den dramatischen unmittelbar vor der That.

Der untere Wandstreifen stellt, — stellte, müssen wir leider sagen, — die Legende des Potitus dar. Er hatte sich zum Christentum bekehrt, lebte als armer Bettler ganz den geistreichen Uebungen. In Valeriana betete und fastete er, trieb Teufel aus und that Wunder. Auch die Gattin Agathons wurde geheilt. Da erkrankte die Tochter des Kaisers Antonius. Man ruft Potibus und dieser heilt und bekehrt sie. Potitus tritt in den heidnischen Tempel, wo alle Götzen von den Postamenten fallen. Er wird auf Geheiß des Kaisers gefoltert und dann im Cirkus den wilden Tieren vorgeworfen, die ihn fromm schonen. Lanzen können ihn nicht verwunden; auch ohne Zunge predigt er Christi Herrlichkeit. Schließlich wird er am Fluß Calabro enthauptet; seine Seele fliegt als Taube gen Himmel; die Gebeine werden von Sardinien nach Pisa gebracht.

Von den Malereien ist nahezu alles zerstört. Wir bedauern das namentlich für die Schlußscene, die noch in den Spuren verrät, daß hier eine effektvolle Regie gewaltet hat.

Als letzte Arbeit der Trecentisten sind die Genesisfresken Pietro da Puccios zu besprechen. Dieser umbrische Künstler aus Orvieto, der den Chor des berühmten Doms dieser Stadt ausgemalt hat, wurde 1389 nach Pisa berufen. Zusammen mit Ugolino di Prete Ilario hatte er von 1370—78 in Orvieto gemalt; 1387 hatte er sich am Mosaikschmuck der Fassade beteiligt. Er kam mit seinem Schüler Bartolommeo; eine Krankheit unterbrach die Arbeit, während welcher er gut verpflegt und vom Arzt Ugolino da Montecatino mit Sirup geheilt wurde. Die Opera zahlte dem Medicus dafür sieben Lire. Im Januar 1391 reiste er schon wieder von Pisa ab; ob des Klimas oder seiner Leistungen wegen, ist unbekannt.

Die Lokalsagen Pisas waren erschöpft; schon Hiob war eine historia extra muros. Auch die Todesallegorien waren ausgenutzt. Und doch bedeckte all das noch nicht die Hälfte der Riesenwände. So ließ man die Westwand zunächst ohne Schmuck, stellte aber für die Nordwand das unerschöpfliche Thema der alttestamentlichen Geschichte fest. Natürlich begann es mit der Genesis.

Pietro da Puccio war nicht der Mann, der ein so wichtiges Thema wie die Weltschöpfung begeistert ergriffen hätte. In Orvieto hatte er mit dem Prete Ugolino evangelische Erzählungen gemalt, die noch heute wegen ihres kleinen Witzes berühmt sind. Alles fällt dort ins Burleske; Glück und Not einer kleinen Bauern-

familie ist dort humorvoll dargestellt. Nun sollte dieser rechtschaffene Bürger und Maler plötzlich das Siebentagewerk bewältigen! Die Mönche wußten Rat; statt der Schöpfung wurde der Mappamondo gemalt, statt des Schöpfers ein riesenhafter Schildträger. Vasari beschreibt es folgendermaßen: La machina tutta dell' Universo, le gerarchie, i cieli, gli angeli, il zodiaco, e tutte le cose superiori insino al cielo della luna; e poi l'elemento del fuoco, l'aria, la terra, e finalmente il centro. St. Augustin und St. Thomas der Aquinate halten unten Wache an ihrem Lehrgebäude. Die Inschrift in Majuskeln lautet:

Voi che avvisate questa dipintura
Di Dio pietoso sommo creatore
Lo qual fe' tutte cose con amore
Pisane, numerate ed in misura;

In nove gradi angelica natura
I nello empirio ciel pien di splendore
Colui che non si muove ed è motore
Ciascuna cosa fece buona e pura.

Levate gli occhi del vostro intelletto
Considerate quanto è ordinato
Lo mondo universale; e con affetto

Lodate Lui che l'Ha si ben creato;
Pensate di passare a tal diletto
Tra gli angeli, dov' è ciasum beato.

Per questo mondo si vede la gloria
Lo basso, e il mezzo e l'alto in questa storia.

Auch in den folgenden Scenen aus der Paradiesgeschichte beweist Piero eine kindliche Unfähigkeit, anders zu schildern als im Charakter der Abziehbildchen. Antonio Vite in Pistoja war gewiß kein Meister ersten Ranges; aber seine Genesisfresken in San Francesco in Pistoja sind doch etwas viel Reiferes. Piero verrät sich als Maler durch den stark bukolisch-idyllischen Charakter seiner Darstellung. Die monumentale Geschichte des ersten Menschenpaares, die abgrundtiefe Stunde der ersten Sünde und die schaurige Thatsache des in die Welt tretenden Todes sind unglaublich harmlos wiedergegeben.

Das erste Bild (Abb. 68) zeigt Adam sieben-, Eva sechsmal nebeneinander. Das Paradies ist durch eine Zinnenmauer mit zwei Thoren abgeschlossen. Da die Mauer sich durch das Bild horizontal zieht, teilt sie die Fläche in zwei ungleiche Hälften. Eigentlich sollten auf dem unteren Streifen nur die Scenen fuori le mura, also Vertreibung und Feldarbeit spielen; da aber zu viel Platz war, ist hier auch Adam extra muris geschaffen worden — ein gewiß unbeabsichtigter Witz. Der Schöpfer ist ein jugendlicher allzu milder Mann, mehr ein lyrischer Krankenpfleger als ein

Abb. 68. Piero di Puccio: Adam und Eva. Camposanto. Nordwand.

Herr des Lichts und der Finsternis. Er schafft Adam nicht, sondern hilft ihm sorgsam aufstehen; wie ein Cicerone führt er das Menschlein zu dem verbotenen Baum. Sehr reizvoll ist der Brunnen, an dem Adam eingeschlafen ist, der aus vier großen und acht kleinen Löwenmäulern Wasser spendet. Die Vögel stolzieren auf der Brüstung und der schlanke Hirsch tritt neugierig hervor. Köstlich naiv ist die Apfelscene; man sehe nur die Verlegenheit der linken Hände, wo sie bleiben sollen: Man glaubt, daß die beiden ein Spiel mit Handschlag treiben. Beim Kauern im Gebüsch und bei der Austreibung ist dann etwas mehr versucht. Aber erst bei dem Feldidyll, wo der Mann den Acker bestellt (der rechte Fuß ist abhanden gekommen!) und die Frau säugt und spinnt, ist der Meister wieder auf sicherem Boden. Es lohnt nicht, die anderen Bilder noch zu analysieren. Sie berichten über Kains Totschlag, Lamechs Jägerei, Noahs Arche und Opfer. Damit schließt Piero di Puccio und mit ihm die Trecentokunst an dieser Wand.

Der ganze große Rest von vierundzwanzig Bildern an dieser Nordseite gehört dem vielgenannten Benozzo Gozzoli an, der das seltene Glück erlebte, an dieser hellbeleuchteten Riesenwand sechzehn Jahre hintereinander (1469—1485) all seine Farben- und Formengedanken verwerten zu können. Psychologisch betrachtet stehen diese Arbeiten tief unter dem Niveau der Trecentofresken, die bei aller Unbeholfenheit doch immer den starken Ausdruck tiefempfundener Gedanken enthalten. Bei Benozzo lebt ein Geschlecht, das vor allem existiert und im Stehen, Laufen, Raufen und Lachen sich genug thut. Eine ungemein reiche architektonische Perspektive erinnert uns daran, daß der Künstler gewürdigt worden war, jene ersten Feierstunden der neu entdeckten perspektivischen Geheimnisse in Ghibertis und Paolo Uccellos Bottega mit zu erleben. Von seinem Meister Angelico ist wenig auf Benozzo übergegangen; dessen kindisch fromme Seele brauchte Ruhe und Versenkung, während Benozzo durchaus auf den Rekord bedacht war. Benozzos Reiterzug in der Riccardikapelle gewährt deshalb so reine Freude, weil Prozession hier Pflicht war. Aber diese Medicikapelle enthält auch Benozzos beste Arbeit; er strengte sich im Dienst der Gewaltigen wirklich einmal an. San Gimignano steht schon tiefer, Montefalco erst recht; und nun gar Pisa! Hier ist von psychologischer Auffassung kaum mehr die Rede. Alles löst sich auf im bunten Bild, in der heiteren Scene. Geschwätzt wird viel, gesagt sehr wenig. Zu erklären giebt es hier kaum etwas.

Freilich muß man auch gerecht sein und von der Dorfnovelle kein Pathos fordern. Mantegna, der zuerst (1466) berufen war, aber von Ludovico II. Gonzaga nicht freigegeben wurde und Botticelli, an den 1474 die Aufforderung erging, hätten freilich etwas ganz anderes hier gegeben, was dem Charakter des Camposanto und des Trionfo della morte mehr entsprochen hätte. Den bukolischen Novellenstil Benozzos hat Wölfflin so launig zu schildern gewußt, daß wir seine Worte (Klassische Kunst, S. 191) hierher setzen müssen; es handelt sich um das Bild „Noahs Schande".

„Es war ein schöner Herbstnachmittag und der Großpapa nahm zwei Enkelkinder und ging mit ihnen die Weinlese zu besehen, und wir werden zu den Knechten und Mägden geführt, die die Trauben lesen, in Körbe füllen und in der Bütte

zerstampfen. Es ist überall lebendig von munterem Getier, an dem Wässerchen sitzen die Vögel und dem einen Kleinen macht ein Hündchen zu schaffen. Der Großpapa steht da und genießt die heitere Stunde. Indessen ist der neue Wein gepreßt und wird dem Padrone zum Probieren gereicht. Die eigene Frau bringt den Becher und sie hängen alle an seinen Lippen, während er das Getränk prüfend

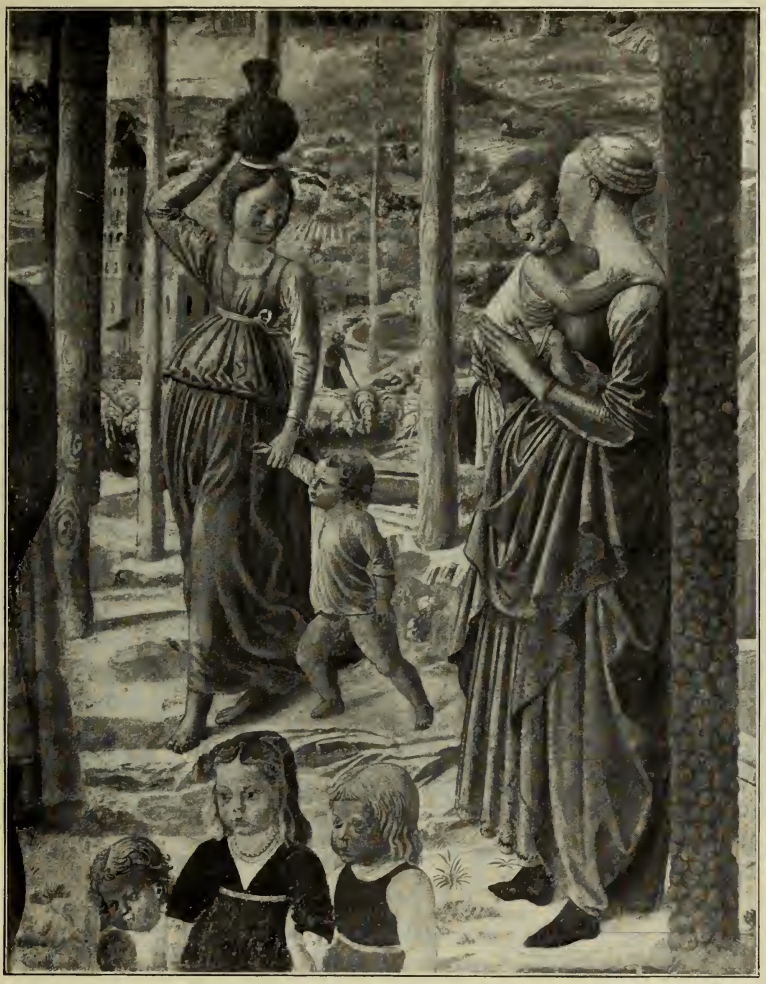


Abb. 69. Benozzo Gozzoli: Hams Abschied. Detail. Camposanto. Nordwand.

auf der Zunge hält. Das Urteil war günstig, denn nun verschwindet der Erzvater in einer hinteren Laube, wohin man ihm ein großes Faß mit vino nuovo gestellt hat, und dann geschieht das Unglück: sinnlos betrunken liegt der alte Mann vor der Thüre seines schönen, buntbemalten Hauses und hat sich unanständig entblößt. In profundem Staunen besehen sich die Kinder die seltsame Wendung, während die Frau zunächst dafür sorgt, daß die Mägde von der Stelle kommen. Die verdecken sich mit den Händen das Gesicht, aber ungern, und eine sucht durch die gespreizten Finger doch wenigstens noch ein Stück des Schauspiels zu erwischen."

Wollte man so fortfahren, so möchte ein zierliches Novellenbändchen entstehen. Wer Zeit und Lust hat, schreibe es sich vor diesen Fresken zusammen. Zur Orientierung werden die Unterschriften genügen.

1. Die Weinlese; Noahs Trunkenheit mit der berühmten „vergognosa di Pisa".

2. Hams Verfluchung; Noah und die Seinen nach der Sündflut friedlich lebend (Abb. 69).

3. Der Turmbau zu Babel mit vielen Porträts (Cosimo, Lorenzo und Giu-

Abb. 70. Benozzo Gozzoli: Der Turmbau zu Babel (Detail). Camposanto. Nordwand.

liano Medici, Poliziano und andere (Abb. 70). Unter den Gebäuden erkennt man den florentiner Dom, Palazzo Riccardi und Palazzo Vecchio; das Pantheon, die Trajanssäule, die Cestiuspyramide. Trotzdem steht getrost die Inschrift Babilonia dort.

Ueber der Kapelle Amanati ist als Einschub die Anbetung der Könige angebracht; am Bogen die Verkündigung mit sehr reizvoller Innenarchitektur.

4. Der König Ninus von Babylon befiehlt die Verehrung Bels, dessen Statue im mittleren Tabernakel steht. Abraham besteht die Feuerprobe als Beweis für seinen Glauben; Gott befiehlt ihm Chaldaea zu verlassen und nach Kanaan zu ziehen.

5. Abraham und Lot in Aegypten.

6. Der Kampf der Assyrer gegen die Fürsten von Sodom und Gomorrha. Abraham befiehlt die Niedermetzelung der schlafenden Feinde. Abraham und Melchisedek.

7. Saras Eifersucht auf Hagar; Hagars Klage und Verstoßung. Der Besuch der drei Engel.

8. Sodoms Untergang (Abb. 71).

9. Die zweite Verstoßung Hagars; Isaaks Opferung.

10. Elieſers Brautschau. Rebekka am Brunnen. Das Hochzeitsmahl.

11. Geburt Jakobs und Esaus. Das Linsengericht und der Betrug vor Isaak.

12. Jakobs Auszug. Der Traum der Himmelsleiter. Begegnung mit Rahel am Brunnen von Harem; Laban giebt sie ihm zur Frau.

Abb. 71. Benozzo Gozzoli: Lots Weib. Camposanto. Nordwand.

13. Begegnung Jakobs und Esaus. Der Raub Dinas. Der Ueberfall der beschnittenen Sichemiten durch Simeon und Levi.

Hier folgt wieder ein Einschub; und zwar stammt die Krönung der Jungfrau von Pietro da Puccio. Ungemein reich ist die gotische Architektur des Thrones; ihn umschweben die singenden und spielenden Engel. Morrona schrieb das Werk Taddeo di Bartolo zu. Die Heiligen unter der Incoronazione, Domenico, Francesco, Torpè, Pietro, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista und Raniero stammen von Benozzos Hand.

14. Die Josephsgeschichte. Traumdeutung; Verkauf an die Ismaeliter; Frau Potiphar; Verhaftung.

15. Josephs Erhöhung. Seine Brüder kaufen Getreide. Der Becher in Benjamins Sack. Die Erkennungsscene. Die Inschrift, welche die Engel über dem mittleren Portikus halten, lautet:

Quid spectas volucres, pisces et monstra ferarum,
Et virides silvas aethereasque domos?
Et pueros, invenes, matres canosque parentes?
Queis semper vivum spirat in ore decus.

Non haec tam variis finxit simulacra figuris
Natura ingenio foetibus apta suo.
Est opus artificis; pinxit viva ore Benozzus:
O superi vivos fundite in ora sonos.

Nahe diesem Fresko befindet sich im Fußboden das Grab, das die Pisaner dem Künstler 1478 schenkten, mit der Aufschrift:

Hic tumulus est Benotii Florentini, qui proxime has depinxit historias. Hunc sibi Pisanorum donavit humanitas a. s. MCCCCLXXVIII.

Benozzo starb erst 1497, er ist 1495 noch in Pisa nachweisbar. Die Ueberweisung eines Grabplatzes im Camposanto bei Lebzeiten Benozzos angesichts der eigenen Meisterwerke ist eine originelle und sehr hohe Ehrung für den Künstler gewesen.

Von den folgenden sechs Mosesgeschichten sind nur vier erhalten; die fehlenden stellten Datans und Abirons Angriffe auf die Bundeslade und den Tod Aarons dar.

Erhalten sind:

16. Die Jugend Moses'. Als Kind auf dem Arm Pharaos sitzend will er dessen Krone auf den Boden werfen. Pharao faßt das als üble Vorbedeutung, will das Kind töten, aber die Tochter des Königs bittet sich das Kind aus. Das Kind wählt aus einer Früchte und glühende Kohlen enthaltenden Schüssel die ersteren. Der Stab wird zur Schlange.

17. Der Durchzug durchs rote Meer. Der Lobgesang Mirjams.

18. Das Bitterwasser von Massa. Moses auf dem Sinai, die Tafeln des Gesetzes empfangend; der Tanz um das goldene Kalb. Moses' Rückkehr vom Sinai.

19. Aarons Stab blüht; die eherne Schlange.

20. Der Fall Jerichos. David und Goliath.

21. Salomo und die Königin von Saba.

Zu diesem letzten Fresko existiert im Museo civico in Pisa eine Bisterzeichnung, die aber erst aus dem 17. Jahrhundert stammt.

Die Schlußinschrift lautet:

Sit laus prisca viro primum qui pinxit ab umbra
Post hominum sensus non tulit esse rudes.
Sic Cypris coas illustrem hunc fecit Apellem
Par rasii tabulae nomen in astra ferunt.
Gloria quanta tibi, Benoti, fulminis instar,
Haec nunc tam celebri composuisse manu!
Laude quidem toto dignus celebrandus in orbe;
Nam tu pinxisti quidquid in arte fuit!
Kal. Maii MCCCCLXXXVI.

Ueber den Verlauf der Arbeit ist noch mitzuteilen, daß Benozzo am 14. Mai 1469 begann und im Oktober 1478 achtzehn Fresken, am 29. März 1481 zweiundzwanzig Fresken vollendet hatte; er bekam damals 8066 Lire. Am 1. Mai 1485 erhielt er dann 1466 Lire für drei weitere Fresken. Im Durchschnitt bekam er im Jahre zwei Felder fertig. Das Geschenk des Grabes erfolgt nach der Fertigstellung von achtzehn Fresken in zehnjähriger Arbeit.

Abb. 72. Die Grazien. Römisch. Camposanto.

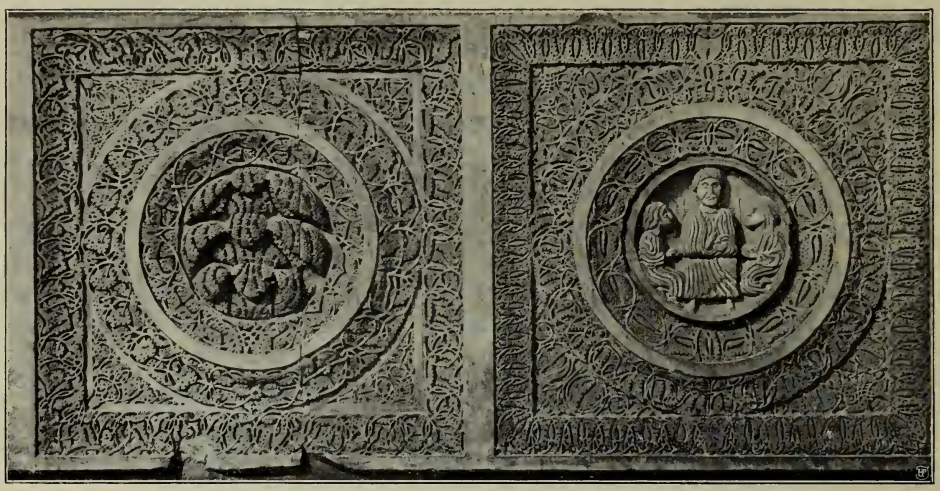


Abb. 73. Guido Bigarelli da Como. Camposanto, Südwand.

IX. Die Bildwerke des Camposanto.

Wie in Venedig, so hatte man in Pisa schon früh damit angefangen auf den kriegerischen Expeditionen antike Säulen, Sarkophage, Statuen u. s. w. mit aufzulesen. Zur Zeit Niccolòs standen solche Sarkophage außen um den Dom herum; dann wurden sie an die äußere Wand des Camposanto nach dem Dom zu aufgestellt. Erst später stellte man diese Sarkophage innen im Camposanto auf, wo sie neben die Gräber der Pisaner zu stehen kamen. Wir finden hier also eine früheste Probe der Verehrung der Antiken im Mittelalter. Wie wichtig die Reliefs dieser Sarkophage für die Plastik Pisas wurden, ist oben bei Gelegenheit Niccolò Pisanos gesagt worden. Aber mehr noch: die mächtigen Steinsärge der Alten monumentalisierten den Grabgedanken in Pisa. Das Grab wird als die Heimat des im Stein Fortlebenden angesehen. Ferner ergab sich hier eine glänzende Gelegenheit, Verdiente zu ehren. Im Camposanto zu ruhen war schon ein Glück; in ihm durch ein Denkmal geehrt zu werden war eine ganz seltene Ehre. Es scheinen früh strenge Bestimmungen gewaltet zu haben. Der Camposanto ist für Pisa dasselbe wie Santa Croce für Florenz, wie das Pantheon für Rom, wie San Giovanni Paolo für Venedig, wie der Santo für Padua.

Die antiken Sarkophage haben nun für uns heute ein sekundäres Interesse; denn sie sind natürlich durch glänzendere Funde längst überholt. Dütschke hat ihnen eine sorgsame Kontrolle zu teil werden lassen. Unser Auge sucht die mittelalterlichen und die Renaissancesskulpturen. Denn obwohl Pisa im 15. Jahrhundert politisch tot ist, fehlt die Plastik nicht ganz. Wir wandern vom Haupteingang aus den Hafenketten zu und finden: Nr. 4 Brüstungsplatte (Abb. 73), ähnlich denen am Taufbecken des Baptisteriums von Guido da Como (s. S. 38), zum Teil mit

Disken-Medaillons, 13. Jahrhundert. Nr. 32 ein ſehr wichtiges bezeichnetes Stück: Chriſtus mit vier Evangeliſten und dem Lamm mit der Fahne. Inſchrift:

opus quod videtis
Bonus amicus fecit
Pro eo orate.

Das Relief ſtammt aus dem 12., der darauf geſetzte, nicht zugehörige David aus dem 13. Jahrhundert. Ebenſo wichtig der gegenüber liegende Sarkophag LIV (neben dem Wärterhäuschen) mit der Inſchrift:

Abb. 74. Grabmal Gherardesca. Campoſanto.

Biduinus fecit magister hanc tumbam anno ducentesimo gratiarum. Horae valent, puta; pregado dell' anima mia. Siccome tu stii, ego fui: sicut ego sum tu dei essere.

Biduinus iſt ſonſt durch die Portalſkulpturen in S. Salvatore in Lucca und an der vor den Thoren Piſas gelegenen Kirche San Caſſiano von 1180 bekannt. Es folgt in Nr. 46 das ſchöne Grabmal des 1321 verſtorbenen Conte Gherardesca (Abb. 74), eines Enkels des im Hungerturm verkommenen Ugolino. Hier findet man den offiziellen Typus des Konſolengrabes, wie ihn das 14. Jahrhundert ausbildete. Dann das 1315 urſprünglich im Chor des Doms errichtete Grab des 1313 ſo jung in der Fremde (Buonconvento) von einem plötzlichen Tod hingerafften Kaiſers Heinrich VII. von Luxemburg (Abb. 75), deſſen Romzug uns ſein Bruder, der Erzbiſchof

von Trier so ausführlich beschreiben und malen ließ. Es ist der Kaiser, dem Dante so hoffnungsvoll zujubelte, von dem man eine Beendigung der endlosen Geschlechterkämpfe, vielleicht auch der Papstfrage erhoffte. Außer Sigismund ist kein deutscher Kaiser hoffnungsvoller begrüßt worden; sein früher Tod wurde schon früh mit Vergiftung erklärt. Die Inschrift besagt: Hoc in sarcophago non quidem spernendo Heinrici olim Lucemburgensis comitis et posthec septimi eius nominis Romanorum imperatoris ossa continentur, que secundo post eius factum anno vedilicet MCCCXV die vero XXV sextilis Pisas translata summo

Abb. 75. Tino da Camaino. Sarkophag von dem zerstörten Grabmal Heinrichs VII. Camposanto (früher im Dom).

cum honore et funere hoc in phano adhuc usque diem collocata permanere. Leider ist das von Tino da Camaino († 1337) errichtete Grabmal nicht mehr in dem alten Aufbau. Die lange der Kanzel Giovanni Pisanos zugewiesenen Statuen der „Pisa" (Abb. 76) und des Christus (S. 63) haben einst den kaiserlichen Sarkophag getragen. Supino hat im Archivio storico dell' arte (1895, S. 177) eine Rekonstruktion versucht, die sich an Tinos Grab Orsa in Sa. Maria novella in Florenz und das Neapler Grab der Königin von Ungarn in der Donna Regina anlehnt. Auch die beiden heute am Grabmal Ricci (L. L.) aufgestellten Statuen (Abb. 78) gehören zu dem Kaisergrab. Der Kaiser ist ganz jung, ohne Krone dargestellt, ganz in das prachtvolle Adlerbrokat des Krönungsmantels gehüllt. In Tino lebt ein ganz anderer Geist wie in Giovanni Pisano. Die Stürme der Leidenschaft haben sich

hier beruhigt und eine milde verklärte Schönheit bricht bei dem Sieneſen durch, der in Florenz nichts Gleichartiges an die Seite geſtellt werden kann. Die feierliche pompöſe Ruhe, die ein Grabmal verlangt, iſt Tinos eigentliche Domäne; in der

Abb. 76. Tino da Camaino: „La Piſa". Vom Grab Kaiſer Heinrich VII. (früher Dom). Muſeo civico.

Erfindung ſteht er weit hinter ſeinem Zeitgenoſſen Andrea da Pontedera zurück. Der Gattin des Kaiſers hat Giovanni Piſano das Grab gemeißelt; die Ueberreſte befinden ſich heut im Palazzo Bianco in Genua.

An der Wand über der Statue Giovanni Piſanos von Salvini (1875) (Abb. 56)

hängen die 1362 von den Genuesen erbeuteten, erst 1860 von Florenz zurückgegebenen Ketten des alten pisaner Hafens, von denen schon S. 13 berichtet wurde.

In dem Grabmal des Bischofs Ricci († 1418) aus Arezzo kommt ein Donatelloschüler zu Wort, von dem die Nordwand noch zwei Madonnen (Nr. 76 und 77) und drei allegorische Reliefs der Misericordia (Nr. 81), des Amor (Nr. 96) und der Caritas (Nr. 102) aufbewahrt. Es ist derselbe Meister, der 1461 die allegorischen Reliefs im Chor von Sa. Maria della Spina gearbeitet hat und der

Abb. 77. Tino da Camaino: Figuren vom Grab Kaiser Heinrich VII. Museo civico.

bisher mit Buggiano, dem Adoptivsohn Brunelleschis (1412 bis nach 1462) identifiziert wurde. Das von Tanfani*) publizierte Dokument nennt als Künstler Maestro Andrea da Firenze. Dieser Meister wird zwischen 1451 und 1474 in Pisa erwähnt; er arbeitet 1451 den Rainer-Altar des Doms und bis Januar 1462 die Fenster im Camposanto. Er heißt aber hier Andrea di Francesco Guardi da Firenze, während Buggiano Andrea di Lazzaro heißt. Dazu kommt, daß Buggianos Sakristeibrunnen im florentiner Dom und seine Friese in Pescia mit den pisaner Arbeiten nicht zusammen gehen. Dieser Andrea di Francesco Guardi stammt aus Donatellos

*) Notizie inedite di S. Maria del Pontenuovo, Pisa 1871, S. 213.

Schule und charakterisiert sich durch einen stark antikisierenden Zug, der ihn Nino da Fiesole verwandt erscheinen läßt.

Nr. 50 eine Madonnenstatuette Nino Pisanos; Nr. 52 die berühmte Amphora, dessen Bacchus Niccolò Pisano für seinen Herodes (S. 51) auf dem Simeon-Relief der Kanzel verwendete. In Nr. 62 haben wir Giovanni Pisanos bedeutendste, einst im Dom stehende Madonnenstatue (Abb. 50) vor uns. Sie ist, wie die Falten zeigen, von Anfang an als Kniefigur gedacht gewesen. Die mächtige gekrönte Frau, die über dem gegürteten Kleid den leicht gelegten Mantel trägt, hält auf dem rechten Arm das bekleidete Kind, das lachend in das Gesicht der Mutter sieht. Das „Blickmotiv", das auf

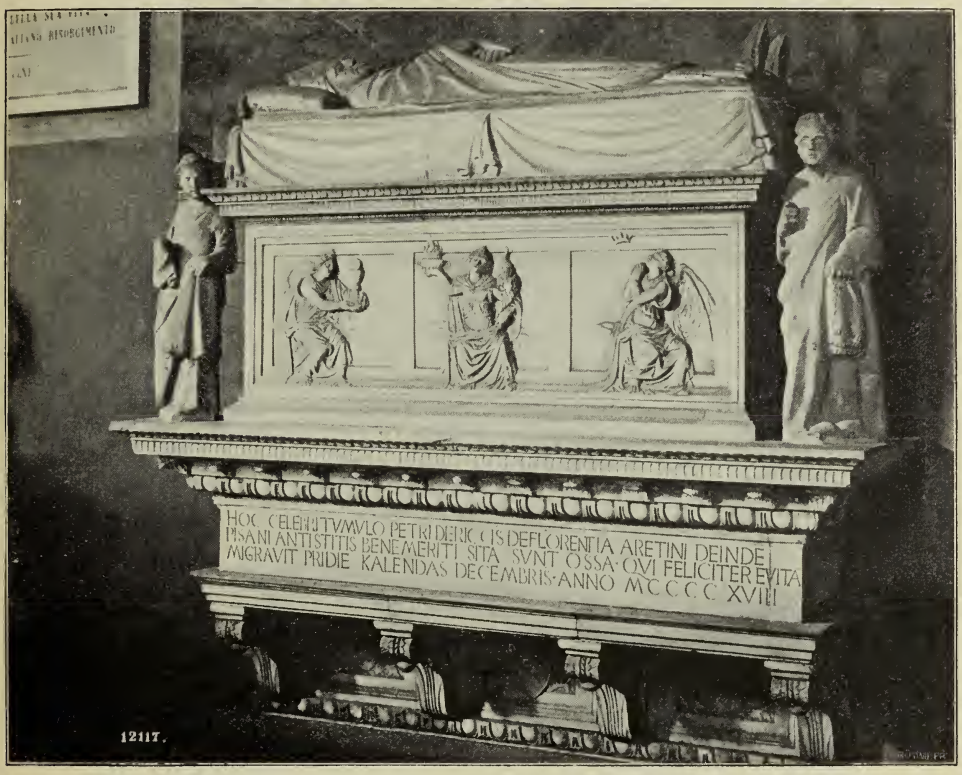


Abb. 78. Andrea Guardi: Grabmal des Erzbischofs Ricci († 1418). Camposanto.

dem Relief der Flucht nach Aegypten der Domkanzel wohl gefunden wurde, wird hier zur Belebung der bisher hieratisch strengen Gruppe verwandt und bürgert sich damit fast für ein Jahrhundert ein. Die Erregung, die Giovanni sonst nie unterdrücken kann, zittert nur noch leicht in den Fingerspitzen; selbst die sonst in Löckchen sich bauschenden Härchen des Kindes sind hier flach gelegt. Es muß eine späte Arbeit Giovannis sein. Sowohl die köstliche Madonnenstatue in der Annakapelle in Padua (um 1306), die von blühender Schönheit ist, wie die Statuetten in Prato, Turin und die über dem Portal des pisaner Battisteros sind frühere Arbeiten.

Aus der Cappella Ammanati ist das Grabmal des Ligo Ammanati († 1359) von Cellino di Nese (in Pisa 1349—75) zu erwähnen, demselben Künstler, der im

Dom zu Pistoja 1337 das Professorengrab des Rechtsgelehrten Cino mit dem Kollegrelief gearbeit hat. Die Inschrift lautet: Hic iacet vir prudens et discretus M. Ligus quondam Francisci Ammanati de Pisis, in medicina, philosophia et septem liberalibus doctor, qui obiit A D MCCCLVIIII die XVIIII Augusti.

Nach den schon erwähnten Madonnen Andrea Guardis, von denen das erste Relief, wo das nackte Kind mit dem Vogel spielt, sich an Donatellos Orlandini-

Abb. 79. Matteo Civitale: Frauenbüste.

Madonna in Berlin, das zweite größere mit dem stehenden Bambino an Donatellos spätere Madonnen der paduaner Zeit anlehnt, folgt ein schöner Kopf des Ares Borghese, von dem München (Glyptothek Nr. 91) eine Wiederholung besitzt; dann XIX ein römischer Sarkophag mit bacchischer Darstellung, auf dem eine vielumstrittene Frauenbüste des Quattrocento (Abb. 79) steht. Sie gilt als das Porträt der gefeierten Isotta von Rimini, der Geliebten und (späteren) Gemahlin des Sigismondo Malatesta, welcher sich und dieser ihn überragenden Frau in der Kirche San Francesco von Rimini einen einzigartigen Denkmals- und Grabestempel errichtet hat;

als Künstler dieser Büste wurde bisher Mino da Fiesole angesehen. Beide Annahmen sind hinfällig. Ein Vergleich der Büste mit Matteo de' Pastis Medaille auf Isotta von 1446 zeigt keine Aehnlichkeit; auch wüßte man nicht, wie eine Büste dieser Frau nach Pisa gelangen sollte. Aber auch der Künstler ist nicht Mino, der es z. B. nie unterläßt, die Augen mit Kreisen und tiefem Loch zu meißeln. Das Brokatgewand mit dem Granatmuster ist fest über der flachen Brust geschnürt und zeigt jene reizvolle Oesenschnürung, die auf Desiderios Marietta Strozzi in Berlin wiederkehrt. Sehr hohe abstehende Augenbrauen; eine stark zurück fliehende und hochentblößte Stirn. Eine spitze feste Nase, der Mund geschnitten mit gewölbter Oberlippe; das Kinn heraus gewölbt; die Haare sind bis auf wenige

Abb. 80. Phaedra-Sarkophag (römisch). Grab der Gräfin Beatrice von Tuscien.

Löckchen in die Brokathaube verbannt, welche auch die Ohren versteckt. Frei und hoch sitzt der blanke saubere Kopf auf dem schlanken festen Hals; die leichte Drehung und Hebung des Kopfes, die wieder auffallend an Marietta Strozzi erinnert, giebt der Büste etwas Herausforderndes. Die schwere Haube läßt auf eine verheiratete Frau schließen, Tracht und Gebahren auf ein Weib von edlem Geschlecht. Der Künstler steht Desiderio sehr nahe; er ist ein ausgesprochener Marmorarius, der den Stein mit Zärtlichkeit behandelt. Vielleicht ist Matteo Civitale (1435—1501) als Meister anzusprechen; er hat von Desiderio die bestimmenden Eindrücke gewonnen und besitzt eben jene besondere Materialvorliebe. Ich möchte die Arbeit dann aber ganz früh, um 1470 ansetzen. Am nächsten kommt der Büste Matteos Porträtbüste des Domenico Bertini von 1479 im Dom zu Lucca.

Die drei schon erwähnten Nischenreliefs Andrea Guardis bildeten einst gewiß den Teil eines Grabmals und waren entweder an der Brüstungsplatte des Sarkophags oder über der liegenden Statue des Toten angebracht. Nr. 81 Miseri-

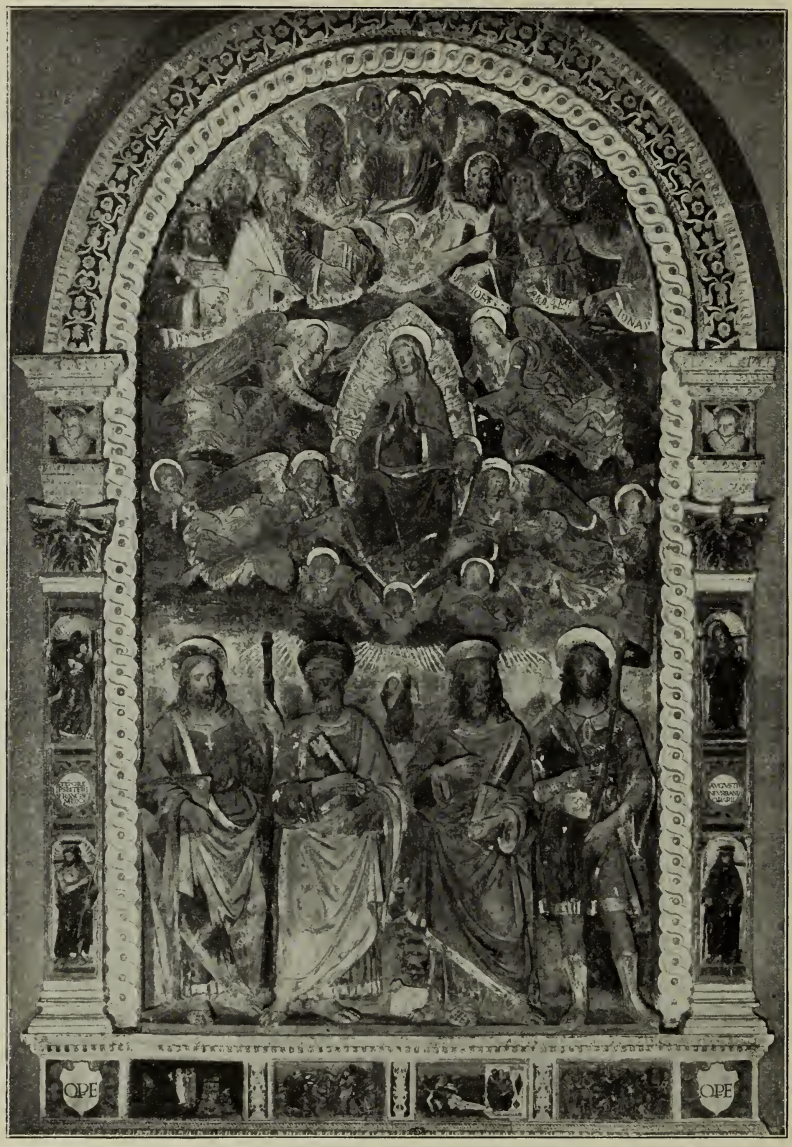


Abb. 81. Camposanto, Capella Aula. Altar der Robbia-Fabbrica. 1520.

cordia me humiliavit; Nr. 96 ardor amoris me ligavit; Nr. 102 Charitas me mossit. Man beachte die reichen Farbspuren. Der spätrömische Sarkophag XXI mit dem Mythus der Phädra und des Hippolytos soll nach Vasari Niccolò Pisano das Vorbild für seine Maria (S. 51) bei der Anbetung des Magier gegeben haben.

Er birgt jetzt die Gebeine der Gräfin Beatrice († 1076), der Mutter der durch Canossa bekannten Markgräfin von Tuscien, und enthält die Inschrift:

Quamvis peccatrix,
Sum domina vocata Beatrix,
In tumulo missa,
Jaceo quae comitissa.

Abb. 82. Andrea della Robbia. Camposanto.

In der Cappella Aula ist außer dem Grabmal Maricotti (1394) ein großes Assuntarelief (Abb. 81) in farbigem, unglasiertem Thon, mit starker Anlehnung an die florentiner Porta della Mandorla von Nanni di Banco. Oben Christus und die zwölf Apostel; unten Jakobus, Petrus, Markus und Julian (?). Das Werk ist bezeichnet: Tempore presbiteri Francisci 1520; links: Augustini Urbani operarii. Der Stil ist dem Giovannis della Robbia verwandt.

Die sitzende Statue Nr. 125, von vier anderen umgeben, gilt als Kaiser

Heinrich VII. und seine Räte; eine höchst matte Steinmetzarbeit des 14. Jahrhunderts. Wichtiger in der Ecke ein altes Relief mit dem pisaner Hafen (Abb. 7) und ein Wappen von 1157.

An der östlichen Schmalseite ist der bronzene Greif (Abb. 83 u. 84) das Hauptstück. Er stand einst auf dem Westgiebel des Doms und war ohne Zweifel ein Beutestück aus sarazenischem Besitz, wie es etwa 1063 bei der Einnahme Palermos erbeutet sein könnte. Die hochentwickelte Kunst des Orients kommt an der eleganten Form des heraldischen Tieres, an dem dünnen Guß, dem feinen Ornament zum Ausdruck. Die kufischen Inschriften besagen nach der Uebersetzung Pavet de Courteilles:

Abb. 83. Bronzegreif im Camposanto.

„Alles Glück und reichste Gnade, volle Zufriedenheit, ewiger Friede, vollkommenes Heil und einzigartige Seligkeit seinem Besitzer."

Die anderen Monumente dieser Ostseite sind außer Stagio Stagis Denkmal des Filippo Decio (1535) fast alle modern; ihnen mußten die primitiven Denkmäler des 14. Jahrhunderts, die hier gestanden haben, Platz machen. Unter den Statuen hat die Inconsolabile Bartolinis von 1842 auf dem Grabmal des Grafen Marziani einen Weltruf erlangt.

An der Südseite haben wir nur das Grabrelief des Uppezinghi von Tommaso Pisano (14. Jahrhundert) hervorzuheben. Es bildete einst den Teil eines Grabes in San Francesco mit der Pietà; die Halbfigur Christi ist heute auf dem Hochaltar von S. Cecilia aufgestellt. Das Doppelwappen der Uppezinghi und Gherardeschi bezieht sich auf die Hochzeit von Gaddo di Cieri Uppezinghi und Gio-

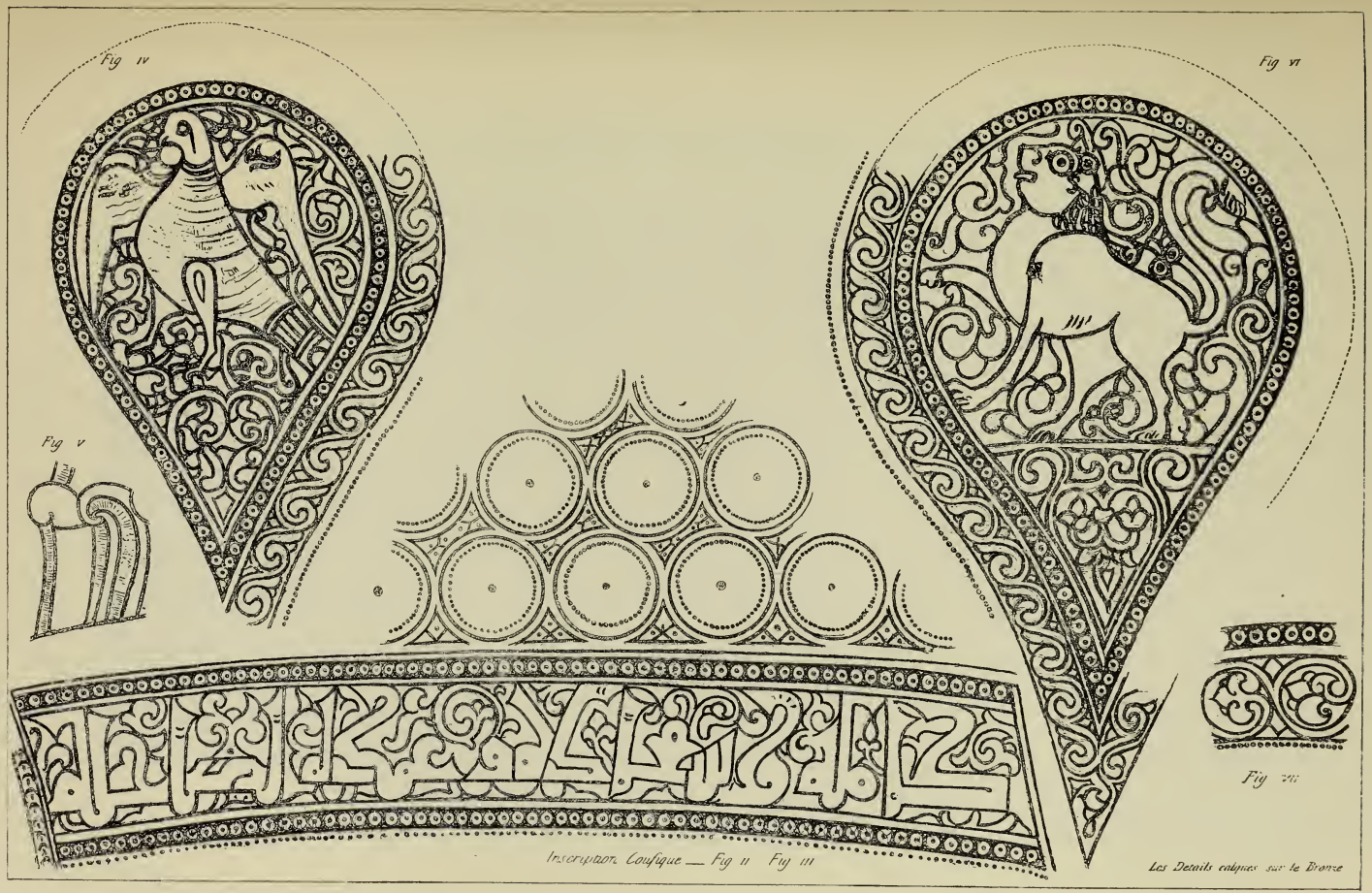


Abb. 84. Der Bronzegreif im Camposanto. (Details.)

vanna d'Arrigo della Gherardesca. Der früher auch im Camposanto aufgestellte Hochaltar Tommaso Pisanos ist jetzt auf seinen alten Platz in San Francesco zurückversetzt.

Man scheint, wie schon oben gesagt, mit den Gräbern im Camposanto erst nach dem Pestjahr 1348 begonnen zu haben. Die früheste Zahl auf den Grabplatten des Bodens ist 1359. An der (jetzt geschlossenen) Hauptthür, wo der Begräbniszug eintrat, liegen auch die frühesten Gräber, je sechs nebeneinander. Sie ziehen sich dann nach Osten hin; unter dem Trionfo della morte liegen die Toten des endenden Trecento. Man begrub also zunächst da, wo die Wände schon ausgemalt waren. Das oben erwähnte Grab ist das dreizehnte und trägt die Inschrift: Hic iacet Dominus Vir Hermannus de Secheten, qui obiit anno domini MCCCLVIIII die XVII Julii. Das Wappen zeigt eine auf dem Dach der Arche sitzende Taube, ein schönes Hoffnungssymbol. Ob der Tote ein Deutscher, aus Sechtem bei Cöln war?

Abb. 85. Robbia: Werkstatt. 16. Jahrhundert. Camposanto.

Abb. 86. Cimabue: Madonna. Aus San Francesco in Pisa. Louvre.

X. Das Museo civico.

Wenn der Camposanto, das pisaner Skulpturenmuseum, einzigartige Schätze aufzuweisen hat, so kann die Bildersammlung des Museo civico sich an Bedeutung mit jenem nicht messen. Was Pisa der Malerei verdankt, erschöpft sich im Fresko; und auch da sind die einheimischen Meister selten und unbedeutend. Der Grund liegt eben in der frühen Blüte und dem entsprechend frühen Verfall der Stadt; sie hatte politisch schon resigniert, als in Florenz die erste Holztafel präpariert wurde.

Immerhin enthält das Museo civico wertvolle Kunstschätze genug. Die

Abb. 87. Giotto: Die Stigmata des hl. Franz. Aus San Francesco in Pisa. Louvre.

Gründung geht auf die Stiftung des Kanonikus Zacchetti von 1796 zurück; 1846 wurde diese Sammlung mit dem Bestand der Klosterschätze der Umgegend vereinigt und im Anfang der neunziger Jahre in das bis dahin als Kaserne benutzte Kloster San Francesco auf Veranlassung des äußerst rührigen Direktors J. B. Supino transportiert, wo dann auch im Untergeschoß und Chiostro Skulpturen, namentlich

Abb. 88. Miniatur. Pisanisch, 14. Jahrhundert. Museo civico.

die Domkanzel Giovanni Pisanos aufgestellt wurden. Die Bildersammlung würde noch bedeutend stattlicher ausgefallen sein, wenn nicht der napoleonische Eingriff neun Kunstwerke nach Paris entführt hätte, die nicht zurückgegeben worden sind. Die meisten befinden sich heute noch im Louvre.*) Es sind die beiden großen Tafeln Cimabues (Madonna) und Giottos (Stigmata des heil. Franz), Benozzo Gozzolis Triumph des heil. Thomas, Zen. Macchiavellis Krönung der Jungfrau (Aufenthalt unbekannt), A. del Castagnas St. Benedikt (dito), „Andrea Orcagna": Tod des heil. Bernardin (Louvre, Nr. 193), Turino Vanni: Madonna, Taddeo di Bartolo:

*) Näheres über diese Bilder in der Zeitschrift für christliche Kunst 1902, Märzheft.

Triptychon (heute in Grenoble); schließlich ein Madonnenrelief in Marmor aus der pisaner Schule (nicht nachweisbar; vielleicht Nr. 285 der Skulpturen-Sammlung).

Ein weiter Salon, im reichsten Schmuck der Fahnen und Gobelins mit alten Möbeln empfängt uns im ersten Stock des museo. Die Arazzi entstammen der florentiner Schule des 16. Jahrhunderts und schildern Erlebnisse der Casa Medici; nur der erste, elfte und zwölfte Arazzo ist flämisch, aus Brüssel, um 1700 gewirkt. Die Fahnen sind bandiere der pisaner Adelsfamilien, die damit zu dem großen Giuoco del ponte im Mai heranzogen, von dem noch die Rede sein wird. Die Vitrinen

Abb. 89. Miniatur. Sienesisch, 14. Jahrhundert. Museo civico.

in der Mitte des Saales enthalten prächtige Miniaturen (Abb. 88 u. 89) des 14. Jahrh. aus der pisaner, florentiner und sieneser Schule. Dieser seinem inneren Charakter nach konservative Zweig der Malerei fand auch in Pisa eine selbständige Pflege. Die zwölf Bücher stammen alle aus dem alten Kloster San Niccolo, einer alten Benediktinergründung des 11. Jahrhunderts und einer der zahllosen Stiftungen des in der florentiner Badia beigesetzten Conte Ugo. Am interessantesten ist wohl das fünfte Buch, pisanisch, mit alttestamentlichen Patriarchen-Geschichten (siehe besonders Joseph, Pharaos Träume erklärend), und das elfte Buch, florentinisch, mit der schönen Verkündigung. Das abgebildete „Abendmahl" ist reich an Genrezügen und lehrreich für damalige Tischbräuche.

Der erste Saal enthält sehr wertvolle Pergamente des 11. bis 14. Jahrhunderts; am wichtigsten ist die Exultetrolle des 11. Jahrhunderts, wohl von griechischen

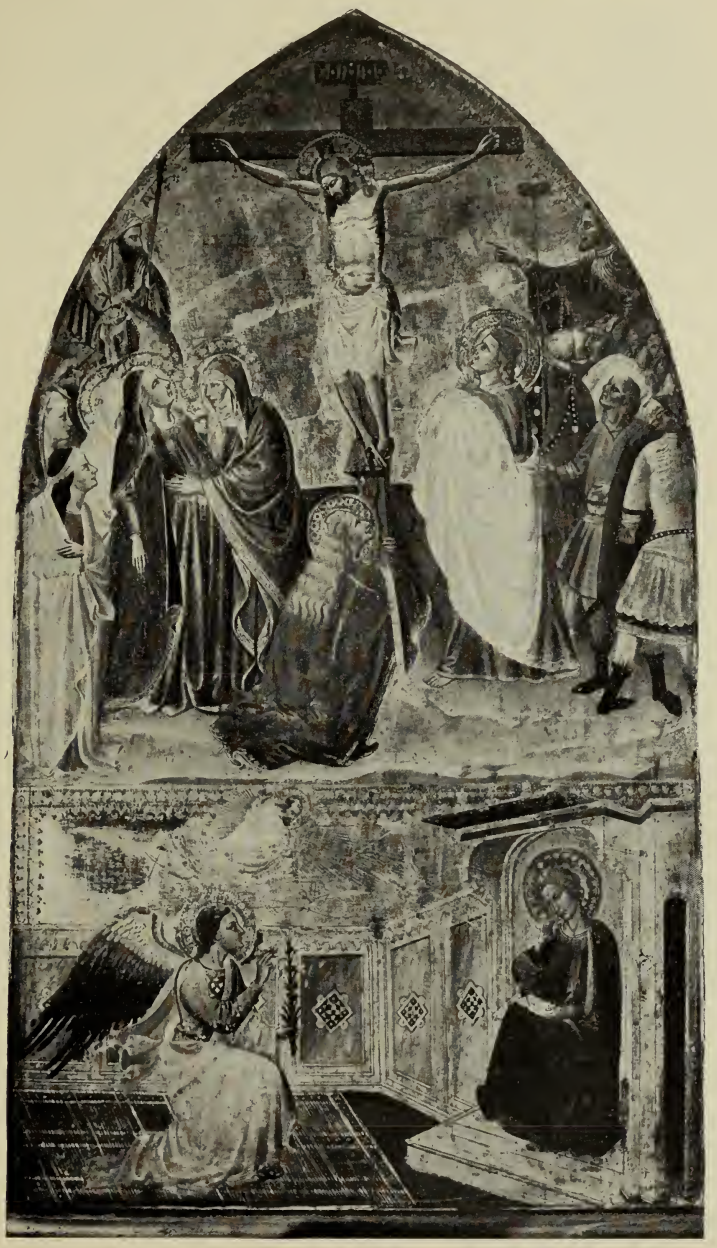


Abb. 90. Hausaltärchen. Sienesisch, 14. Jahrhundert. Museo civico.

Mönchen gemalt, die seit dem 11. Jahrhundert die Benediktinergründungen ganz Italiens mit ihrer Feinkunst zu versorgen pflegten. Die Exultetrolle wurde an Festtagen von der Kanzel des Domes so heruntergelesen, daß die Buchstaben zum Lesenden,

die Miniaturen aber umgekehrt zur Gemeinde standen. In den Bildern sind dargestellt: Der Einzug des Erzbischofs, die Verkündigung, die Geburt Christi, Anbetung der Könige, Simeon im Tempel, die Taufe, die Versuchung, die Samaritanerin, Lazarus' Auferweckung, Einzug in Jerusalem und das Abendmahl. Man beachte diese Darstellungen genau; Niccolo Pisano muß sie gekannt haben, sie boten eine seiner Unterlagen für die Kanzelreliefs (vergl. S. 49).

Nr. 4 ist ein pisaner Unikum von höchstem Wert: es ist der Rest der alten roten Damastschärpe, die am Festtage der Assunta außen um den Dom gelegt wurde. Sie wurde im bischöflichen Palast verwahrt, unter großer Prozession auf einer Carretta zum Dom gefahren, unter Musik entfaltet und dann aufgehängt. Sie war ganz mit emaillierten Platten, Silberkreuzen und kostbaren Steinen besetzt, so daß sie in Zeiten der Not dem Feind als wertvollstes Unterpfand ausgeliefert werden mußte; die Gambacorti sollen sie schließlich zerrissen und das Silber an sich gebracht haben. Erhalten sind nur noch fünf Plaketten in vergoldetem Silber, zwölf Kreuze und vierundachtzig Steine. Die Arbeit stammt aus dem 14. Jahrhundert. Das Ganze muß nicht nur einen hohen Materialwert besessen haben. Natürlich entstand die Schärpe nicht an einem Tage; Stiftung auf Stiftung war nötig, bis die ungeheuere Länge erreicht wurde.

In Nr. 8 bewahrt der Saal einen kostbaren Altar-Paliotto aus Seide, mit vielen Darstellungen der heiligen Geschichte, das 1325 für den Sakramentsaltar des Domes gestiftet wurde. Ein Altarvorsatz aus dem Dom in vergoldeter Bronze (Nr. 9) mit der Anbetung der Könige ist florentinischen Ursprungs und im Stil der Ghibertibottega, aber wohl schon um 1480. Das sogen. Pluviale Papst Gelasius', das er bei der Einweihung des Doms 1118 getragen haben soll (Nr. 14), ist erst im 14. Jahrhundert gestickt worden. Der Elfenbeinkasten (Nr. 15) mit Drachen und tanzenden Kindern und Rosettenschmuck ist eine italienisch-byzantinische Arbeit des 11. Jahrhunderts und steht in einer Reihe mit ähnlichen Kästen der Coll. Carrand im Bargello, in Arezzo, Monreale, Cividale, Cranenburg, London, Berlin. Endlich ist in der Mitte des Saales eine kleine anziehende Madonnenstatuette in der Art Andrea Pisanos aufgestellt.

Dieser erste Saal enthält die ältesten und kostbarsten Stücke der Sammlung. Die nun folgenden Bildersäle stellen an die Geduld und den guten Willen des Besuchers zum Teil hohe Anforderungen. Die Entstehung, die „Blüte" und das Versanden der pisaner Lokalschule zu verfolgen, wird nicht jeden reizen. Die byzantinischen Leistungen des 13. und 14. Jahrhunderts sind nicht erstklassig; sie werden z. B. von Cimabue turmhoch überragt. Man wird die Caterinalegende (II. Saal, Nr. 4) lediglich aus ikonographischem Interesse betrachten. Die Seitenbildchen stellen dar:

a) links: 1. Gespräch mit dem Prätor.
2. Disputation mit den Philosophen.
3. Bekehrung der Königin.
4. Verurteilung Caterinas.

b) rechts: 5. Räderung.
6. Enthauptung der Königin und Caterinas.
7. Bettung in den Sarg.
8. Bestattung auf dem Sinai.

Die Kreuzigung (II, 9) zeigt im Hintergrund das alte Stadtbild Pisas aus dem 14. Jahrhundert. Hierbei sei erwähnt, daß wir eine Ansicht von Pisa im 15. Jahrhundert auf einem Cassonebild der Sammlung Ch. Butler in London besitzen, wo die Schlacht der Florentiner und Pisaner vom 9. Oktober 1406, welche mit der Eroberung der Stadt infolge des Verrats von Giovanni Gambacorta endete, dargestellt ist (Abbildung in W. Weisbach, Francesco Pesellino, S. 117).

Die frühesten Namen von pisaner Lokalkünstlern sind Giunta Pisano (gestorben nach 1255) und Deodato Orlandi am Anfang des Trecento, beide durch ein bezeichnetes Bild (II, 17 und III, 4) vertreten.

Simone Martinis, des Hauptes der sienesischen Schule, (gestorben 1344), bedeutende Altartafel von 1320 ist leider getrennt im Museum (III, 16—23) und im bischöflichen Seminar aufgestellt. Sie stand ursprünglich auf dem Hauptaltar von S. Caterina und stellt in der Mitte die Madonna, in den sechs seitlichen Halbfiguren links Johannes ev., Maria Magdalena und Petrus martyr, rechts Johannes den Täufer, Caterina und Domenicus dar. Die Predella enthielt vierzehn Halbfiguren von Heiligen, um den Cristo morto mit Maria und Johannes geschart: Stephanus, Apollonia, Lukas, Gregor, Ursula, Laurentius, Jakobus, Paulus, Agnes, Ambrosius, Thomas, Augustinus, Nikolaus, Maria Magdalena; dazu kommen noch je drei Halbfiguren über jedem der sechs Seitenfiguren, im ganzen einundvierzig Figuren! Das Bild tritt in ideale Konkurrenz mit den beiden großen Werken der florentiner Hauptmeister Cimabue (Abb. 86) und Giotto (Abb. 87) [beide Tafeln jetzt im Louvre, einst hier in San Francesco] und ist auch wohl im Wettstreit mit diesen Leistungen gemalt worden. Während beide Florentiner die große Fläche ungebrochen einheitlich mit einer großen Scene oder Figur füllen, wählt der das Detail, die Sauberkeit, den Farbenreiz und die Zierlichkeit liebende sieneser Meister einen vielfach geteilten Flügelaltar, den er nun mit den herrlichsten Frauengestalten füllt. Seine weibliche, festliche, romantisch-ritterliche Kunst

Abb. 91. Francesco Traini: S. Domenico. Museo civico.

steht zu dem hieratischen Pathos Cimabues in ebenso strengem Gegensatz wie zu Giottos inbrünstig leidenschaftlichem Vortrag. Dennoch scheint Simone in diesem Wettstreit bei den Pisanern gesiegt zu haben; denn Pisas Kunst ergiebt sich mehr und mehr dem sienesischen Zauber; von den großen Florentinern wird nur Taddeo Gaddi noch herübergerufen und am Ende des Jahrhunderts der wenig bedeutende Niccolo di Pietro Gerini.

Von den übrigen Trecentobildern des dritten Saales ist wenig Rühmens zu machen. Nr. 29 zeigt drei Fürsten zu Pferde, die nach alter Tradition Porträts Castruccio Castracanes aus Lucca, Kaiser Ludwigs und Uguccione della Faggiolas darstellen; sowohl Palloni, der in der spinnenden Heiligen S. Agnese, wie Supino, der S. Anna sehen will, haben nicht erkannt, daß es sich hier um die heilige Margarethe in Pisidien handelt (dieselbe Darstellung z. B. in Berlin, Nr. 1069). Das Stück gehört in eine Folge von sieben Quadretti, die als Arbeiten Andrea Orcagnas irrtümlich bezeichnet wurden. Nr. 32 ist mit Unrecht Giottino zugewiesen; vielleicht gehört dieses der Schule Andrea Orcagnas an. Nr. 38 stellt in zwei Scenen die vom Katalog nicht erkannte Geschichte der heil. Cecilia dar; dort sitzt sie mit dem Bräutigam auf dem Bett und beide schwören Keuschheit; hier ist ihr Martyrium (Oel und Schwert) dargestellt. Das farbig sehr reizvolle Bildchen dürfte ebenso wie der kleine Altar in London und ein Bildchen der Sammlung Kaufmann in Berlin von dem Florentiner Giusto de' Menabuoi stammen.

Historisch interessant ist die Tafel Bruno di Giovannis (Nr. 39) mit der heiligen Orsola, die mit ihren elftausend Jungfrauen Pisa zu Hilfe eilt. Das Bild stammt aus San Paolo a ripa d'Arno und war für die Compagnia delle Vergini gemalt. Vasari erwähnt es und beschreibt es: facendo in una mano di detto Santa uno stendardo con l'arme di Pisa, che è in campo rosso una croce bianca; e facendole porgere l'altra a una femmina, che surgendo fra due monti e toccando con l'uno de' piedi il mare, le porge ambedue le mani in atto di raccomandarsi. La quale femmina, figurata per Pisa, avendo in capo una corona d'oro ed indosso un drappo pieno di tondi e d'aquile, chiede, essendo molto travagliata in mare, aiuto a quella Santa.

Das letzte kleine Madonnenbild Nr. 48 ist das wertvollste des Saales; es stammt von Don Lorenzo monaco und ähnelt den Madonnen Lorenzos im Louvre und in Straßburg. Dieser Künstler hat urkundlich für San Michele in Pisa ein Ciborium gearbeitet; die fünf kleinen Tafeln des vierten Saales, Nr. 3, 4, 9 und 10, dürfen ihm aber nicht, wie Tanfani will, zugewiesen werden.

Der folgende vierte Saal ist fast ausschließlich der pisaner Lokalschule des Trecento gewidmet. Als Künstlernamen melden sich an: Nello di Vanni, Jacopo di Michele, genannt Gera (gestorben nach 1390), Giovanni di Niccola (um 1360); als selbständiger Künstler tritt allein Francesco Traini hervor. Er wird zuerst als Maler 1322 erwähnt, zuletzt 1344. Erhalten sind von ihm der große Altar für Sa. Caterina von 1344, von dem sich das Mittelstück noch an Ort und Stelle, die Seitenbilder mit dem Heiland und San Domenico (Abb. 91) hier im Museum (IV, 19), die Flügel mit den Domenico-Geschichten im erzbischöflichen Seminar sich befinden. Die letzteren stellen dar: die Geburt der Heiligen; den Traum Innocenz' III.; die

Erscheinung Petri und Pauli; das Buchwunder in Montreal; Auferweckung des jungen Napoleone, Sohn des Kardinals (sic!) Stefano di Ceccani di Fossanuova;

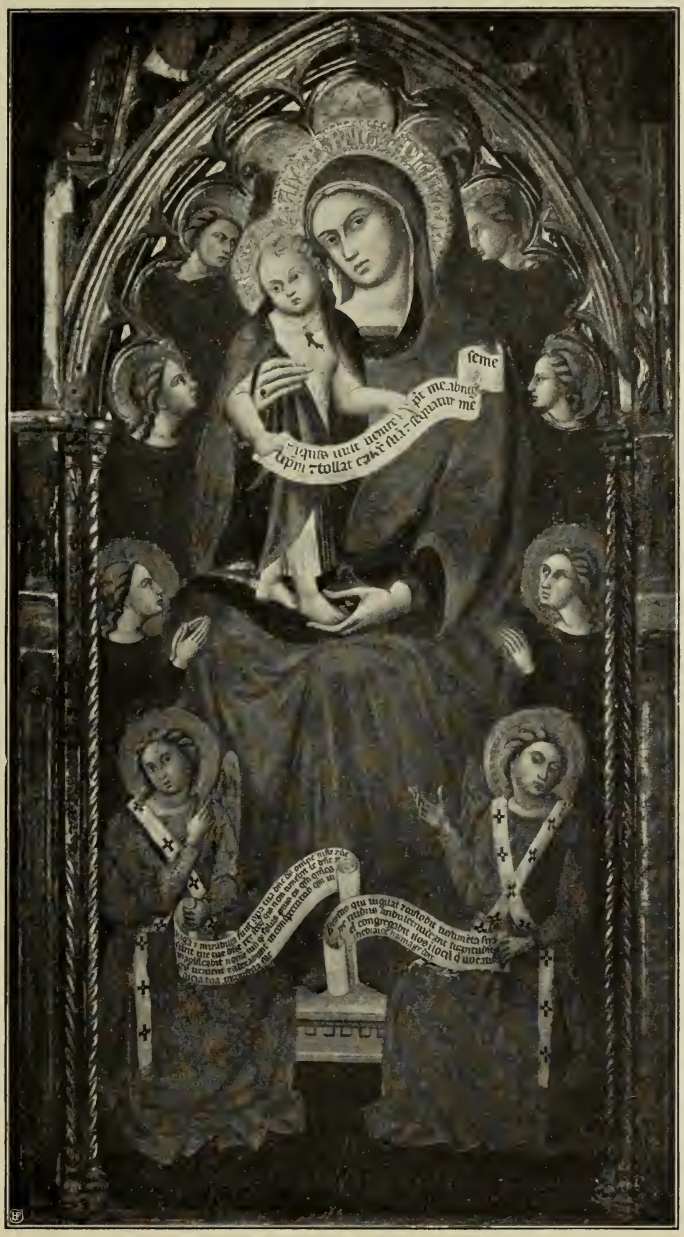


Abb. 92. Barnaba da Modena. Museo civico.

Errettung der Pilger der Garonne; den Traum des Bischofs von Brescia; endlich den Transport des Leichnams von S. Domenico.

Die Bedeutung dieses großen Altarwerks, das namentlich in der ursprünglichen Zusammenstellung groß gewirkt haben mag, soll gewiß nicht geleugnet,

ebensowenig wie Trainis Bedeutung für Pisa verkannt werden. Traini sucht es den Sienesen in der Sauberkeit und Klarheit des Vortrags gleichzuthun. Seine intime Behandlung, namentlich der kleinen Legendenscenen, verleiht seinen Bildern eine feste Klarheit. Trotz des spröden Stoffes bringt er zur lebendigen Anschauung durch. Er gehört aber durchaus der ersten Hälfte des Trecento an; nach 1344 fehlen die Nachrichten über ihn und vielleicht ist auch er eines der Opfer von 1348. Wie Supino ihn mit dem Trionfo della morte und den andern Fresken der Südwand in Zusammenhang bringen konnte, ist mir völlig rätselhaft; auch die Assunta über der Thür, das früheste Bild im Camposanto, stammt meiner Ansicht nicht von ihm.

Der fünfte Saal enthält Bilder bekannterer Meister. Die Kreuzigung (Nr. 4) dürfte Spinello Aretino zuzuschreiben sein und wird in Pisa zwischen 1390 und 1392 entstanden sein. Der gleiche Vorwurf ist von dem Sienesen Luca Tomé (gestorben nach 1390) 1366 gemalt worden. Wir kennen den Meister aus der heil. Anna selbdritt in der sieneser Akademie und den doch wohl ihm zuzuweisenden Bildern der Kreuzlegende in der Domopera Sienas.

Barnaba da Modena ist ein seltsamer Archaist, der im hohen Trecento noch durchaus im primitivsten Stil, etwa eines Duccio, malte. Mit Modena hat höchstens sein Vater etwas zu thun (auch Tommaso da Modena ist nicht aus Modena, sondern aus Treviso); Barnaba ist in Genua groß geworden und hat hier im frömmsten Stil die Kapelle des Dogenpalastes und seine Altarbilder gemalt. Die Madonnen in Turin, Frankfurt und Berlin zeigen, wie stark er an der alten Form hing. 1380 erging dann an ihn die Aufforderung, die Rainerfresken des Camposanto zu vollenden. Er scheint auch nach Pisa gekommen zu sein, hat hier das übliche Probestück geliefert und wurde — abgelehnt. So wenigstens müssen wir annehmen; die Rainerfresken sind jedenfalls von Antonio Veneziano vollendet worden. Von den beiden hier im Museum verwahrten Madonnenbildern zeigt Nr. 8 ganz den archaischen Stil wie die Madonna in Berlin oder Frankfurt. Dagegen verrät das andere Bild (Nr. 6) (Abb. 92) einen viel entwickelteren Stil, trotz der Spruchbänder mit den moralisierenden Versen. Das Bild ist wahrscheinlich für die Cappella della Curia dei Mercanti im Camposanto gemalt worden, und zwar um 1380.

Zwei Bilder von Cecco di Pietro, einem der zahllosen Lorenzetti-Schüler (Nr. 11 und Nr. 14) von 1377 und 1382 verraten die Abflauung der sieneser Trecentistenschule nach der Mitte des Jahrhunderts.

Das Bild Nr. 17, Flügel eines ehemals im Dom aufgestellten Triptychons, dessen Mitte die Madonna, dessen anderer Flügel S. Michael, S. Rainer und einen dritten Heiligen darstellt (die zwei andern Stücke jetzt im Kapitel der Primaziale), gehört der späteren Giottistenschule an, vielleicht einem der Gerini, deren Anführer Niccolò di Pietro Gerini in der anstoßenden Kirche San Francesco 1392 den Kapitelsaal ausgemalt hat. Die Inschrift freilich rühmt: Opus Ducci Boninsegne filii senensis ante anno MCCCLVII confectum; aber diese Aufschrift ist gefälscht und der Stil des Bildes schließt Duccios Namen völlig aus. Gefälschte Aufschriften sind in Toscana seltener als in Venedig, wo sich das Sprichwort ausgebildet hat:

Chi crede al cartello,
Non mangia vitello.

In Siena kommen die Fälschungen auch vor; in Pisa ist dieses das einzige mir bekannte Beispiel.

Taddeo Bartoli ist ein echter und anständiger Vertreter des sienesischen Konservatismus. Erst 1363 geboren, hat er die Thätigkeit der Lorenzetti nicht mehr miterlebt, sondern mit seiner Kunst zu einer Zeit eingesetzt, wo alles Erst-

Abb. 93. Gentile da Fabriano. Museo civico.

klassige fehlte. Er war kein Pfadfinder und keine treibende Natur. Ein gewisses natürlich schönes Pathos, ein von Rot und Gold beherrschtes Kolorit, sanfte Schönheit und stiller Ausdruck, das sind seine Mittel und Absichten. Schon sechsundzwanzigjährig finden wir ihn fern von Siena in S. Miniato al Tedesco, wo damals das große Staufferschloß noch unzerstört stand. Dann taucht er 1393 in Genua auf, dessen Kunst nach Barnaba da Modenas Tod verwaist war. In S. Gimignano, Pisa und Perugia malt er dann, namentlich in letzter Stadt viel

umworben, wo seine mildfromme Kunst gerade das Richtige traf. Die letzten zwanzig Jahre arbeitet er dann wieder in der Vaterstadt (gestorben 1422). Die Tafel Nr. 22 mit der großen Figur des San Domnino und der Kreuzigung auf der Rückseite wird die Stiftung einer Bruderschaft und eine Prozessionstafel sein. Er hat außerdem in Pisa jene Altartafel für S. Paolo all' Orto gemalt, die über Paris nach Grenoble gekommen ist (bezeichnet: Thadeus Bartoli de Senis pinxit hoc opus MCCCLXXXX; das Wappen der Casassi); ferner eine Madonna von 1395 für die Sakristei von San Francesco (heute in Wien); endlich Fresken in dieser

Abb. 94. Zanobi Macchiavelli. Museo civico.

Sakristei 1397 im Auftrag der Domina Datuccia de Sardis und einen Tempelgang Marias in der Capella dell' Annunziata des Doms — die letzteren Arbeiten sind zerstört.

Bei weitem das wichtigste Bild des fünften Saales ist Nr. 26, die auf der Erde sitzende Madonna von Gentile da Fabriano (gest. 1428) (Abb. 93). Francesco Gentile di Niccolò di Giovanni di Masso ist ein umbrischer Künstler, der früh die Heimat verläßt, um zuerst in Bari, dann in Venedig, Brescia, Florenz, Siena, Pisa, Orvieto für Dogen und Fürsten, für Klöster und Edele thätig zu sein. Seine Kunst hat 1423 in Florenz gewaltiges Aufsehen erregt; auch in Siena hat er einschneidend gewirkt, Giovanni di Paolo und Matteo di Giovanni sind ohne ihn nicht erklärbar. In Rom ist er

durch den großen, leider nicht vollendeten und leider nicht erhaltenen Cyklus aus dem Leben des Täufers im Chor der alten Lateranbasilika neben Masaccio der Begründer einer römischen Quattrocentomalerei geworden.

Abb. 95. Domenico di Bartolo. Museo civico.

Als stimmungsvoller Seelenschilderer in umbrischer Verträumtheit beginnend, wurde er durch die Fresken des venetianischen Dogenpalastes, in der Sala grande, zu größerer Rechnung gezwungen und durch das bunte höfische Treiben an der

Lagune und in Brescia in das hellste Entzücken über so viel ungeahnte Herrlichkeit versetzt. Die Tafel der florentiner Akademie mit der Anbetung der Könige, die Gentile 1423 für Palla Strozzi malte, enthält das freudige Bekenntnis zu dieser hellglänzenden Welt, in der Frou Werlt das Scepter führt. Das pisaner Bildchen, jedenfalls auch aus dem Anfang der zwanziger Jahre stammend, ist von zartester Stimmung und der schönen Madonna in Berlin nahe verwandt.

Aus dem Ende des Trecento sind noch drei Meister in Pisa zu erwähnen, von denen nur einer, Getto di Giacobbe (V, 42), ein Pisaner ist (das Bild von 1391); die beiden andern, die eine gemeinschaftliche Bottega hatten, Martino di Bartolommeo (erwähnt zwischen 1389 und 1402; cf. Siena, Accademia II, 65, III, 10 und 74) und Giovanni da Napoli (um 1380) sind Sienesen (vergl. V, 30 von 1403, V, 34 von 1404 und die Kreuzigung von 1405). Namentlich das Bild mit der Verlobung der heil. Caterina (34) mit der originellen Aufschrift:

MCCCCIIII · Aprile fui il mese
Preghiamo Dio per chi fa le spese

ist wichtig; wir glauben hier nämlich eine Verwandtschaft mit dem Meister des Trionfo della morte zu sehen. Und da ist es doch wohl kein Zufall, daß der Künstler aus Neapel kommt, vom Königshof, von den prunkvollen Festen der Königin Johanna. Immer wieder fällt die innere Verwandtschaft des Trionfo mit den Incoronatafresken in Neapel auf; wenn sie auch gewiß nicht von einer Hand sind, so dürften doch beiden Meistern die sieneser Heimat und Neapler Eindrücke gemeinsam sein. In Giovanni da Napoli sehen wir ein Mitglied der hier in Betracht kommenden Bottega.

Der sechste Saal führt uns in das Quattrocento hinein. Der stolze Name Masaccio steht an der Spitze; die Halbfigur des heil. Paulus (Nr. 27) stammt von seinem 1426 vollendeten Altar für die Kirche del Carmine, wo Pippo di Giovanni di Gante, der Vater Isaia di Pisas, eine Marmorkapelle für den Notar Giuliano di Colino da S. Giusto erbaut und gemeißelt hatte. Die Mitte des großen Altars nahm eine Madonna ein, zu deren Füßen musizierende Engel saßen*). Als Seitenfiguren standen links Petrus und der Täufer, rechts Julian und Nikolaus. In der Predella die Martyrien der Heiligen, in der Mitte die Anbetung der Magier. Die Tafel schloß oben in mehreren um einen Kruzifixus gescharten Halbfiguren ab, von denen S. Paolo in Pisa die eine ist. Eine zweite, S. Andreas, hat Schmarsow beim Grafen Lanckorónski wiedergefunden. Kleine Pfeilerfiguren haben sich im Besitz Charles Butler in London erhalten. Zwei Drittel der Predella mit dem Mittelteil, der Anbetung der Magier und den Martyrien des Täufers und Petrus sind 1880 nach Berlin (Nr. 58 a und b) aus der Sammlung Gino Capponi gelangt. Das übrige ist verschollen; die Predella in Montauban in Südfrankreich, welche man gern in dies Altarwerk (rechts von dem Mittelstück der Predella) einfügte, gehört dem Stil nach in die Frühzeit des Meisters und zu einem für Sa. Maria maggiore in Florenz gemalten Altar.

*) Wahrscheinlich hat Donatello nach diesem Bilde eine Reliefkomposition gemacht, von der sich ein stucco im South Kensington-Museum und ein zweiter bei Dr. Weißbach in Berlin erhalten hat.

Nicht weniger interessant ist das Bild V, 20 (Abb. 94), eine Madonna mit rechts S. Raniero und S. Francesco, links S. Vincenzo und S. Gregorio von 1474. Es ist bezeichnet: Opus Zenobii de Machiavellis. Der Maler ist ein etwas schwachmütiger

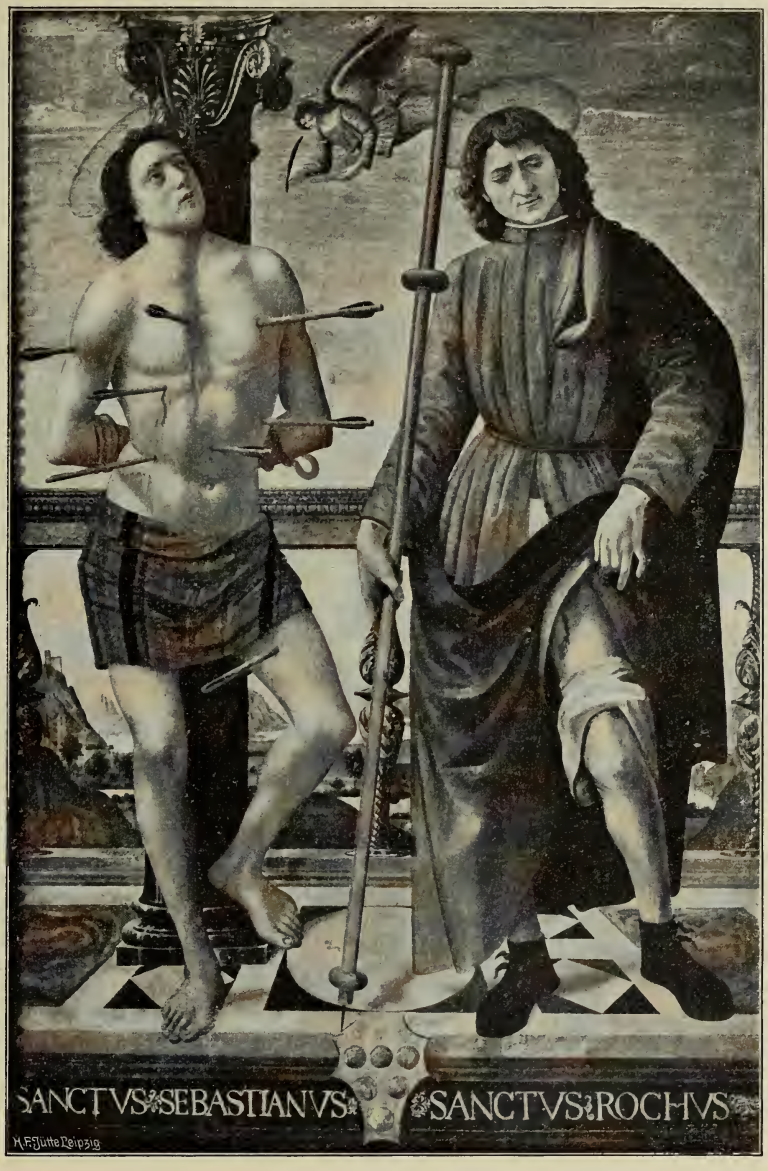


Abb. 96. Domenico Ghirlandajo. Museo civico.

Schüler Fra Filippo Lippis, der später mit Pesellino und Piero di Lorenzo in einem Dokument vom 20. März 1457 als Bottegagenosse zusammen genannt wird. Von ihm finden sich nach Mackowsky andere Madonnen in der Londoner National Gallery, in Dublin, dann eine für Pisa 1473 gemalte, nach Paris verschleppte

Krönung, die ebenso wie das Bild des Museo civico für den Convento di Santa Croce in Fossa Bauda vor Porta a Piagge gemalt war, ferner ein heil. Jakobus der Berliner Galerie (Nr. 94 a) von 1463 und ein zierliches, leider abgesägtes Madonnenbild der Sammlung Hainauer in Berlin.

Abb. 97. Niederländischer Meister um 1500. Museo civico. (Flügel und Retabel spanisch.)

An dritter Stelle sei Nr. 22 (Abb. 95) hervorgehoben, eine Blumenmadonna mit dem Kind, zwei musizierenden Engeln und der Taube des heil. Geistes. Das Bild wird irrtümlich Benozzo Gozzoli zugeschrieben, gehört aber demselben Meister wie das ähnliche Bild der sieneser Akademie (III. Saal, Nr. 19), das die Inschrift trägt: Domenicus Domini Matrem te pinxit et orat. Anno MCCCCXXXIII. Der hier genannte Domenico wird wohl jener Domenico di Bartolo (gestorben 1449) sein,

der 1440—1444 zusammen mit Priamo della Quercia die Fresken im Salone der sieneser Scala und vorher in Perugia gemalt hat, wo die Pinakothek (Sala dell' Angelico, Nr. 26) das 1438 datierte, schon sehr entwickelte Altarwerk besitzt. Der Künstler thut einen Schritt über Taddeo di Bartolo heraus, auch schon bevor er unter den Einfluß des Architekturphantasten Priamo geriet. In der kalkigen, hellen Beleuchtung nähert er sich Giovanni di Paolo; in dem Bild in Perugia kommt er Niccolo d'Alunno nahe.

Abb. 98. Raffaellino del Garbo. Museo civico.

Nr. 8 hat Supino dem Schüler Masolinos, Paolo Schiavo, zugewiesen, der 1462 in Pisa gearbeitet hat, dessen Fresko in Sa. Appollonia in Florenz von 1440 mit dem Gekreuzigten indes wenig Aehnlichkeit mit dieser Auferweckung des Lazarus aufweist.

Die beiden Cassonebilder Nr. 10—12 mit der Einnahme Jerusalems und dem Triumph Vespasians, die Supino der florentiner, ich der sieneser Schule zuweisen möchte (zum Vergleich mögen die vier Allegorien Siena, Academia, III, 4—7 dienen), geben einen guten Begriff, wie sich das Quattrocento die Antike vorstellte.

Nr. 15 enthält im Hintergrund das Stadtbild von Florenz; man sieht hier

Giottos Campanile mit dem schrägen Dach besetzt, wie es der Meister gedacht hat, dessen Originalzeichnung in der Opera des sieneser Doms noch aufbewahrt wird.

Abb. 99. Sodoma. Museo civico

Nr. 19 ist ein Brautteller, eine tafferia, mit Judith, die Holofernes' abgeschlagenes Haupt in der Linken hält; um das Zelt sind Krieger geschart, im Hintergrund die Stadt Betulia. Ein seltsames Brautgeschenk, das der sposa das Temperament einer Judith wünscht!

Mit Domenico Ghirlandajos beiden Heiligen S. Sebastian und S. Rochus (Abb. 96), für die Medici gemalt, deren Wappen das Bild trägt, tritt die letzte entwickeltste, aber auch schon virtuose Phase des florentiner Quattrocentos auf. Domenico malte schon 1473 für die pisaner Opera eine Madonna und eine Krönung Marias;

Abb. 100. Sodoma. Thor des Doms.

er kam dann um 1490 selbst nach Pisa, wo er die Engel an dem Triumphbogen des Domes (Abb. 1) und ein Fresko in der Opera mit dem Pisa der Madonna empfehlenden König Karl malte. Die Fresken am Triumphbogen wurden von Niccolò dell' Abrugia 1495 vollendet.

Von diesem Altniederländer Nicolaus aus Brügge, der Memling nahe steht, ist wahrscheinlich auch das Mittelbild mit der heil. Caterina in dem Retabel des

anstoßenden Vestibüls (Abb. 97) gemalt. Der Turm auf diesem Bild ist der von Notre Dame in Brügge. Die Umrahmung und Seitenflügel sind dann von einem spanischen Künstler im Anfang des 16. Jahrhunderts hinzugefügt worden. Die Halbfiguren der Justitia und Vigilantia gelten als das Werk Friedrich Lamberts aus Amsterdam.

Abb. 101. Sogliani. Dom.

VII. Saal. Ein sonst unbekannter Portugiese, Luigi Giani di Portogallo hat sich inschriftlich mit der Zahl 1452 auf dem hl. Cristoforo Nr. 1 bezeugt; er folgt der Richtung Benozzo Gozzolis.

Schön und bedeutend ist der Altar Raffaellino del Garbos (Abb. 98) aus dem

Nonnenkloster San Matteo (Nr. 6) mit der Madonna, vier Heiligen und der Halbfigur der Aebtissin, welche die Tafel gestiftet hat. Das Bild galt früher als Filippino, dann als Leonardo und Borgognone.

Abb. 102. Nino Pisano: Maria. Museo civico.

Abb. 103. Orvieto: Museo dell' opera. Der Verkündigungsengel. Holz, 14. Jahrhundert.

Ein, wenn auch nur indirekter Schüler Ghirlandajos, Ambrogio d'Asti, erscheint hier in zwei Bildern (Nr. 19 und 20), das eine von 1514: der segnende Christus zwischen der Madonna und einem Engel, das andere wohl gleichzeitig gemalt.

Das Cinquecento wird nur durch die beiden Meister Sodoma (1477—1549) und Sogliani (1492—1544) vertreten. Das Dreiblatt des ersteren (Abb. 99), aus der Fischerkirche Santa Maria della Spina stammend, zeigt das vollentwickelte Altarblatt des höheren Aufbaus. Vasari stellt dies Blatt über die beiden Bilder Sodomas im Dom, deren eines, die Opferung Isaaks (Abb. 100), bekanntlich zu den von Napoleon exportierten Stücken gehört. Man wird mit dem Aretiner rechnen dürfen; denn Sodomas nervöse sinnliche Eigenart, die ihn Correggio viel näher rückt als gewöhnlich angenommen wird, kommt in dem Bilde des zitternden Knaben und des in verzweifeltem Rasen erbebenden Vaters ungleich pointierter zum Ausdruck als in dem Madonnenbild. Beide Bilder stammen aus der Spätzeit des Meisters; die Opferung ist 1541 datiert. Seine volle Herrschaft über die Formen offenbart Sodoma, wie so viele seiner Genossen des Cinquecento, nur im Fresko.

Sogliani gehört in den großen Kreis der um Andrea del Sarto und Bugiardini sich scharenden Künstler, die mit virtuoser Beherrschung der koloristischen und linearen Mittel, auch unter Benutzung der Sfumatoreize, in ehrlicher Hartnäckigkeit bemüht waren, dem von Rom überflügelten Florenz eine seiner Vergangenheit würdige Gegenwart der Kunst zu verschaffen. Aber die Preisgabe der echt florentiner Tugenden, wo man den herben Reiz der streng plastischen Gruppe allem andern vorzog, zu Gunsten der milderen, diffuseren Zaubermächte lionardesker und venetianer Träume, hat dieser Gruppe nur ein kurzes, schönes Scheinleben vergönnt. Das alte Gesetz der Entwurzelung vollzieht auch hier sein Recht. Ein gefährlicher Eklektizismus bedrohte zudem die Eigenart eines jeden, der nicht wie Bronzino auf das Sondergebiet des Porträts flüchtete. So erscheint Bugiardinis und Soglianis Oeuvre als ein Potpourri der reizvollsten Erinnerungen. Sogliani hatte 1540 für den Hochaltar des pisaner Doms eine große Tafel gemalt, die dann halb durch Feuer zerstört, nur noch in Resten erhalten ist. Die Madonna mit dem Kind (Abb. 101) hängt heute an einem Kuppelpfeiler des Doms und wird irrtümlich Pierino del Vaga zugeschrieben. Die Titelheiligen S. Simone, Jacopo und Antonio sind mit den einst den Baldachin des Thrones haltenden Putti ins Museum gekommen.

Die Säle VIII und IX enthalten, abgesehen von Guido Renis l'Amore sacro e profano, nichts Hervorragendes. Im X. Saal sind die Skulpturreste von S. Giovanni, dem Dom und der Spina zu beachten. Anstoßend die Saletta del Giuoco del Ponte, des alten Ritterspiels der Nord- und Südpartei, la Boreale und l'Australe, das jedesmal am ersten Mai stattfand und bei dem um die Eroberung des Ponte vecchio gestritten wurde. Jede Partei bewaffnete sechs Kompagnien, von 480 Soldaten, jede in besonderer Farbe. Die Australe setzte sich zusammen aus den Kompagnien S. Antonio (feuergelb), S. Martino (schwarz-weiß-rot), S. Marco (gelb-weiß), Leoni (schwarz-weiß), Dragoni (grün-weiß) und Delfini (hellblau-gelb). Die Boreale hatte folgende Schwadronen: Santa Maria (himmelblau-weiß), S. Michele (weiß-rot), Calci (grün-weiß-gold), Calcesana (gelb-schwarz), Mattacini (weiß-blau-pfirsichrot), Satiri (rot-schwarz). Beim Trommelschlag bewegten sie sich unter atemloser Stille der am Ufer und an den Fenstern dichtgescharten Zuschauer der Brücke zu, wo nun der

oft recht erbitterte Kampf begann, der mit der Verdrängung des Feindes endete. Die Nummern 1—8 dieses Saales stellen den Giuoco und die dabei erbeuteten oder getragenen Fahnen dar.

Der zwölfte Saal enthält sehr wichtige Skulpturen des 14. und 15. Jahrhunderts. Das Interessanteste ist eine Gruppe von Holzfiguren, hohl, einst mit Leinwand überzogen und dann bemalt, alle der zweiten Hälfte des Trecento oder dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehörend. Meist ist es die Doppelfigur der Verkündigung (der Engel links, Maria rechts), stehende Figuren, schlank und hoch, mit flachem gotisierendem Faltenwurf. Daneben kommen aber auch noch ein Franziskaner (Nr. 6) und S. Ubaldesca (Nr. 14) vor; am schönsten vielleicht Nr. 17, die schlanke, zum Himmel blickende Maria und die Nino Pisano zugewiesene, aus S. Francesco stammende (Abb. 102) Verkündigungsgruppe Nr. 22 und 23. Diese Holzfiguren sind in dem entforsteten Italien sehr selten. Ich kenne weitere Gruppen in S. Gimignano, Orvieto (Abb. 103), Lyon, im Louvre, bei Bardini (Abb. 104) in Florenz und im South Kensington-Museum.

Abb. 104. Engel der Verkündigung. Holz, 14. Jahrhundert. Bei Stefano Bardini in Florenz.

Nicht in diese Reihe gehört eine spätere Gruppe von Holzstatuen, wie die Figuren im Chor von S. Martino in Siena und die Verkündigung des Berliner Museums, Nr. 151 und 152, die Bode neuerdings — wie mir scheint mit Unrecht — der Schule Ghibertis geben will. Auch die andere Holzgruppe der Verkündigung in Berlin, Nr. 25 B, bei der Maria sitzt und der lebhaft verkündende Engel (Abb. 105) kniet, ein auch in der Farbe prächtig erhaltenes Werk, gehört nicht mit den pisaner Gestalten zusammen, sondern ist wohl im Piemontesischen entstanden.

Außer diesen Holzfiguren sind noch hervorzuheben: Die bemalte Thonbüste des Heilands (Nr. 4), von einem florentiner Thonbildner in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, den man im Unterschied von dem Hauptmeister dieser Richtung den Pellegrinimeister II. zu nennen pflegt.

Nr. 12 ist ein glasiertes Tabernakel der Robbiaschule, aus früher Zeit, in reinem Stil; dagegen ist das Tondo Nr. 13 mit dem Cherubkranz später, wohl von Andrea. Zwischen den Robbiastücken eine herrliche Marmor-Madonna im Stil Andrea Pisanos, schon um 1380.

Andrea Guardi, dem wir im Camposanto begegneten, ist das Tabernakel in Pietra serena Nr. 19 wie auch die beiden Putti Nr. 15 zuzuweisen. Von demselben stammten noch zwei Tabernakel in S. Michele in Borgo und S. Caterina, und das Madonnenrelief über Bonannus' Bronzethür am Dom.

Abb. 105. Verkündigungsengel. (Piemontesisch?). Ende 14. Jahrhunderts. Berlin. Altes Museum.

Abb. 106. San Cassiano.

XI. Die kleineren Kirchen des 9. bis 14. Jahrhunderts.

Von den kleineren Kirchen gilt die auf dem linken Arnoufer gelegene Chiesa S. Paolo a Ripa d'Arno als die älteste. Sie will von Karl dem Großen 805 gestiftet sein und diente während des Dombaues als Interimskirche. 1073 wurde sie dem Kloster Vallombrosa geschenkt. Der heutige Bau stammt zum Teil aus dem 13. Jahrhundert. Die basilikale Anlage ist T-förmig; über der Vierung liegt die erste Kuppel, die Pisa erhielt. Die Fassade zeigt im allgemeinen den pisaner Typus mit dreifacher Säulenordnung und fünf Arkaden unten mit drei Thüren. Die Mittelarkade hat zwei nicht konzentrische Bogenbänder mit vertieftem Profil; ähnlich aber einfacher die linken Seitenarkaden. Dagegen zeigen die spitzbogigen rechten Seitenarkaden im Zickzackmuster der Profile deutlich sarazenischen Einfluß, der durch Apulien (Bovino) vermittelt sein kann. Ueberhaupt hat die Anlage viel Beziehungen zu den apulischen Bauten des 12. und 13. Jahrhunderts.

Einst haben im Innern dieser alten Basilika Cimabue, Simone Martini und Lippo Memmi die Wände bemalt. Es ist nichts erhalten. Nur die Altartafel Turino Vannis aus Rigoli (geb. 1349, gest. nach 1438) von 1397 hat sich aus dem Trecento herübergerettet. Dann sei noch das seltsame Epitaph erwähnt, in dem

der Rechtsgelehrte G. Borgondione (gest. 1194) zum Dank für seine Uebersetzung des 1137 von den Pisanern in Amalfi erbeuteten Pandektenkodex gefeiert wird:

Doctor docto } rum
Scema magistro }
jacet hac Burgundius ur } na
laudabilis et diutur }
docta poeta } rum
ars medicina }
cui littera graeca lati } na.
patuit sapientia tri }

Abb. 107. San Cassiano. (Biduinus 1180.)

Ebenfalls dem 9. Jahrhundert gehört die Gründung der acht Kilometer südlich vor der Stadt liegenden Kirche San Cassiano (Abb. 106), die ursprünglich als kurze Basilika mit drei Jochen angelegt war; ein Umbau des 12. Jahrhunderts hat die westliche Mauer bis auf acht Joche vorgerückt und die Seitenfronten und Apsis mit Blendarkaden umzogen. Dem Bau von 1180 gehört die nicht vollendete Fassade mit den Skulpturen des Biduinus (Abb. 107) an. Sie sollte, nach den sieben Säulenbasen auf dem Architrav zu schließen, das niedrige Dach des Langschiffes um ein Beträchtliches überragen. Dabei fällt auf, daß infolge der ungeraden Säulenzahl auf die Mittelachse, die sonst in Pisa immer frei bleibt, eine Säule zu kommen hatte; es ist das eine spezifisch luccheſische Tradition. Wir werden also in Biduinus aus Lucca

nicht nur den Bildhauer, sondern auch den Architekten dieser Fassade zu sehen haben. Wir sind dem Künstler bereits im Camposanto begegnet.

In umgekehrter Richtung, in der Richtung auf Livorno vor der Porta al Mare, dem Meere nahe, dessen Wellen einst hier den Strand leckten, erhebt sich die schon im 5. Jahrhundert an der Stelle errichtete Kirche, wo Petrus zuerst den italienischen Boden ad gradus Arnenses betreten haben soll, S. Pietro in Grado

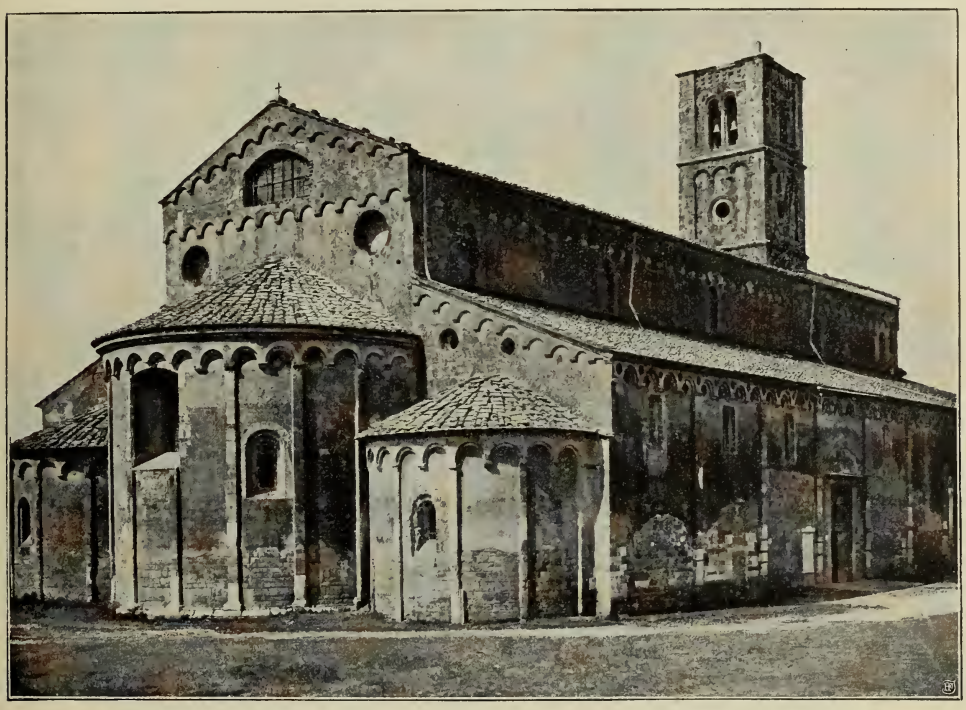


Abb. 108. S. Pietro in Grado.

(Abb. 108). In der hier lokalisierten Legende kommt wie so oft in Seestädten der Wunsch zum Ausdruck, den Segen des Meeres, von dessen Gaben man lebte, in heiligen Personen zu inkarnieren. Die solchen maritimen Hymnen dienenden Kirchen haben ursprünglich den Chor alle der Seeseite zu; denn von dort kam eben der Heilige. In ähnlicher Weise hatten schon die Alten ihre Meeresgottheiten gefeiert. Wer erinnert sich nicht an den Zauber der blauen Wellen, deren zitternder Spiegel durch die Säulen des Neptuntempels von Paestum glänzt? Das Götterbild stand auch hier im Westen, dem Meere zu. Man dachte sich den Gott aus den Fluten ans Land zu den vom östlichen Land dankbar herbeieilenden Menschen steigen, um sie zu beschenken! Aehnlich ist der Chor von San Niccola in Bari der Landungsstelle des aus Kleinasien herübergewanderten Heiligen zugewandt. Alljährlich, am 8. Mai, verläßt dieser Heilige sein Felsengrab, besteigt das Schiff, grüßt seine Salzflut, um mit neuem Segen den Wasserspiegel zu weihen.

So wandte auch die pisaner Küstenkirche ursprünglich ihren Chor dem Meere zu; es war eine ganz kurze, vierjochige Basilika. Der späteren Zeit war es unerträglich, daß die Kirche nicht orientiert war. Man rückte die bisherige Fassade um neun kurze Joche nach Osten und schloß sie in drei Apsiden ab, um so den Schwerpunkt nach Osten zu verlegen. Der Haupteingang wurde an die Nordseite

Abb. 109. S. Pietro in Grado. Fresko. XIII. Jahrhundert.

verlegt. Mancher Brand hat dann noch Neuerungen veranlaßt, ohne doch den Grundriß zu verändern. Von den sechsundzwanzig antiken Säulen sind elf aus orientalischem Granit, fünfzehn aus griechischem Marmor; auch die Kapitelle sind zum Teil alt. Ein Tempietto des 14. Jahrhunderts nahe der Westseite bezeichnet die Stelle, wo der Apostel ans Land gestiegen sei. Der dem Meer zu liegende Campanile ist von hervorragend schöner und reiner Bildung.

Die an den Friesen angebrachten Majolikascheiben, sogenannte bucini, sind ein Erzeugnis des 13. Jahrhunderts, wo die Glasurtechnik sich in Italien Eingang

zu verschaffen beginnt. Hier liegt zweifellos arabischer Einfluß vor; 1115 brachten nach der Tradition die Pisaner von der Insel Majorka (daher der Name Majoliken) solche Bucini mit und suchten sie nachzuahmen. An S. Sisto, S. Cecilia, S. Andrea und S. Michele in Orticaia kommt solcher Schmuck vor, der sich dann weiter verbreitete, wie die Reste an Kirchen in Lucca (S. Reparata), Bologna, Mailand,

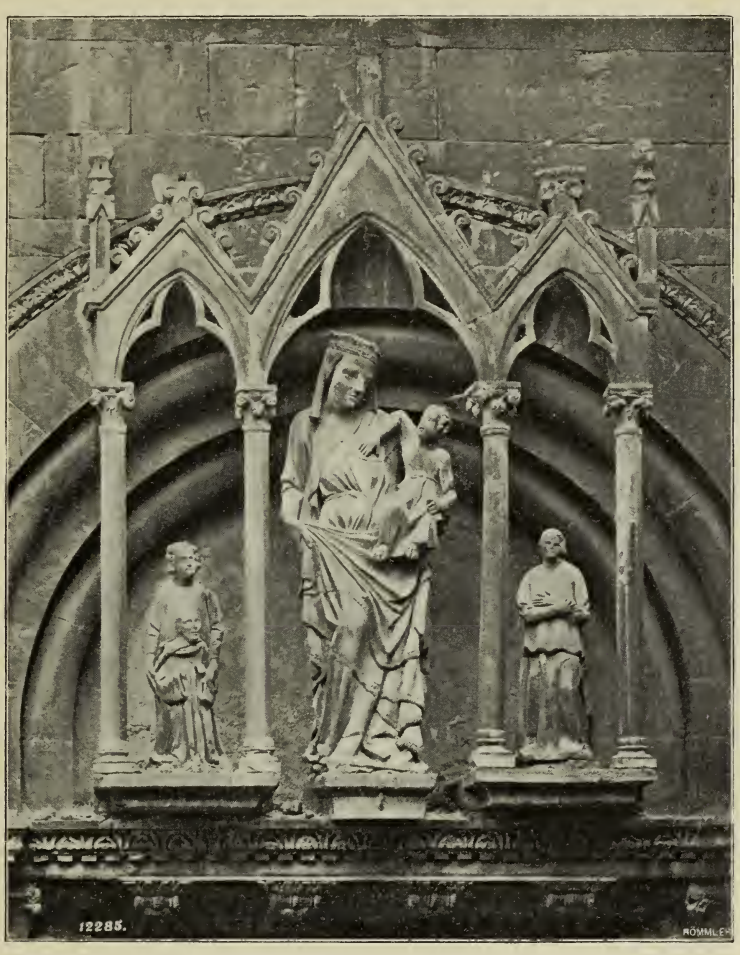


Abb. 110. Fra Guglielmo: Madonna. S. Michele. Fassade.

Pavia, Ancona beweisen. (Vergl. M. J. Marryat, History of pottery and porcelain, London 1857, S. 12 u. Guasti, Cafaggiolo edi altre fabriche die ceramiche in Toscana 1902, S. 30).

Die Fresken der Tribuna und Wände sind das älteste Denkmal der Wandmalerei größeren Stils in Toscana, dem selbst Assisi nichts Aelteres gegenüber zu stellen hat (Abb. 109). Sie stellen in einunddreißig Bildern die Legende des Petrus und die letzten Schicksale des Paulus dar; bei der Berufung des Petrus beginnend, bis zur Landung in Pisa (13. Bild) an der rechten, bis zur Einweihung der Peterskirche

(30. Bild) an der linken Wand. Darüber eine lange Reihe von Papstporträts (nicht in Mosaik, wie der Cicerone angiebt) bis auf Johann XIV. (gest. 985) — es müßten 140 sein! Anlehnungen an die byzantinische und antike Kunst verbinden sich mit einem Naturalismus oft abstoßender Art. Wir empfinden betroffen den Tiefstand dieser Malereien des 13. Jahrhunderts, wenn wir uns an die Blüte der gleichzeitigen Plastik erinnern. Liegt hierin nicht auch ein indirekter Beweis, daß Niccolò Pisano ein aus glücklicheren Landen Zugereister war?

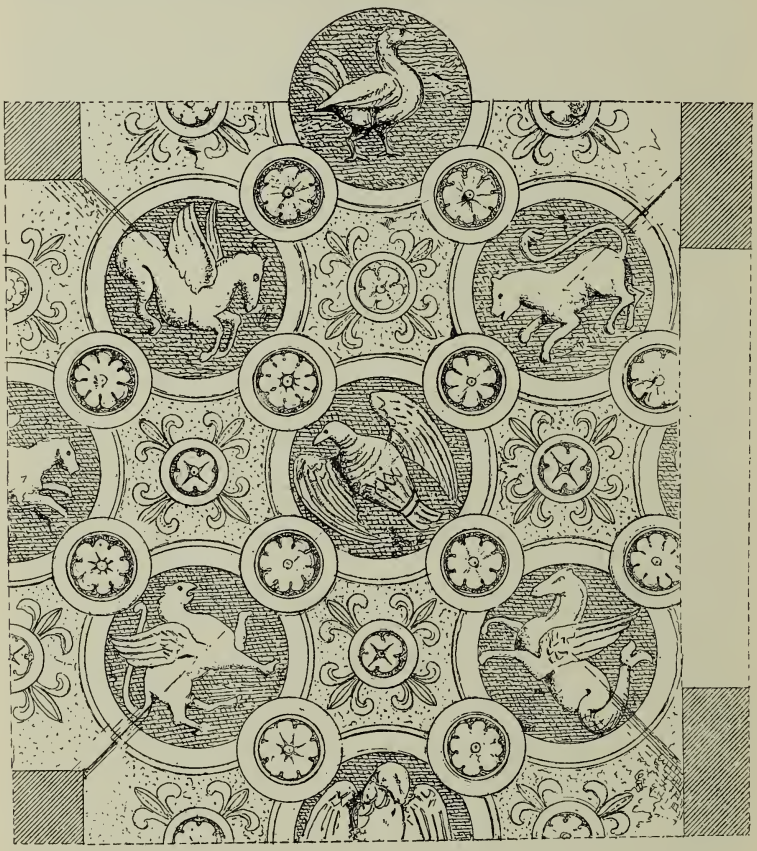


Abb. 111. S. Michele in Borgo. Krypta. Deckenfresken.

Auch die Kirche San Michele in Borgo geht mit ihrer ersten Gründung in die Zeit vor dem Dombau zurück. Einst soll hier ein heidnischer Tempel gestanden haben. 990 hätte ein reicher Pisaner, Stefano, aus dem Kloster Nonantulano zwei Mönche, Buono und seinen Onkel Pietro kommen lassen, um hier eine christliche Kirche zu bauen. Buono ging nach Elba und Rom, um sich hier Säulen auszusuchen. Von diesem frühen Bau hat sich die Krypta erhalten, die leider wegen des Wasserstandes unbenutzbar geworden ist. Die Decke dieser Krypta (Abb. 111) enthält in roten Tondi stilisierte Tiere in Grisaille, fünf Medaillons an jeder Decke, mit Löwen, Greifen, Adlern. Im Anfang des 14. Jahrhunderts erneuerte dann

Fra Guglielmo 1304—13 den Bau und gab der Fassade drei spitzbogige Säulengalerien. Von ihm stammt auch die verzerrte Madonna (Abb. 110) über dem Portal; die Marmorbeichtstühle und das Verkündigungsrelief im Innern werden vielleicht auch von ihm herrühren. An Bildern beherbergt die Kirche nur ein Altarblatt von

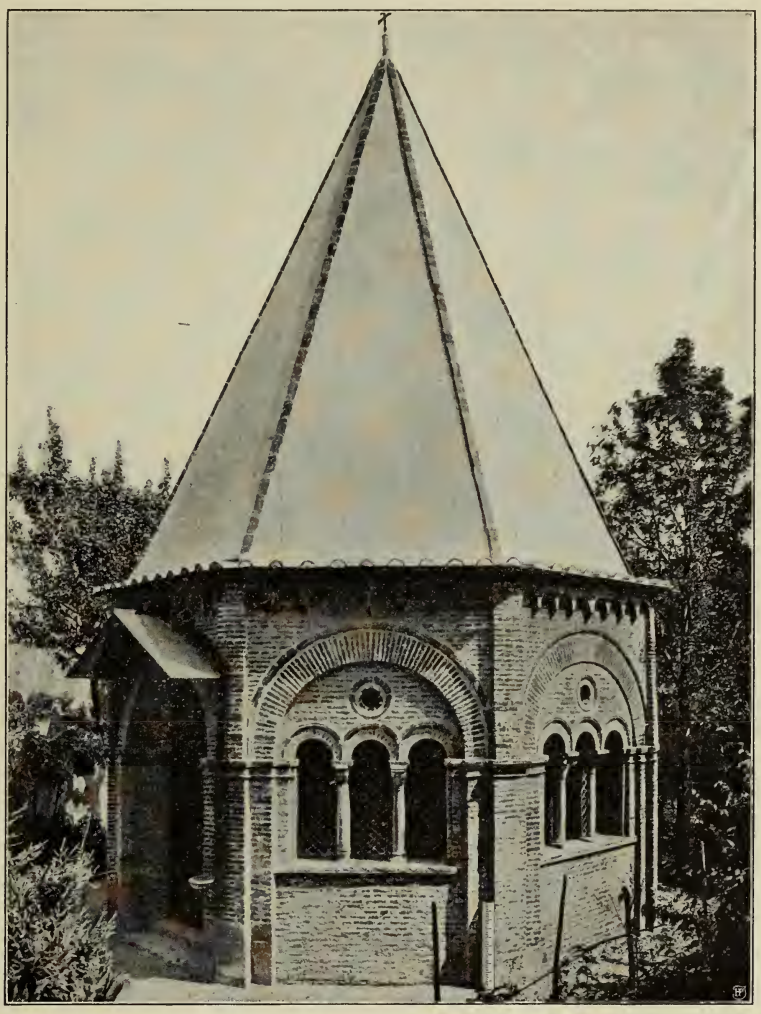


Abb. 112. S. Agata.

Taddeo di Bartolo (3. Altar rechts) mit der Madonna, S. Caterina, Giuliano und Pietro.

Den bisherigen, vom Dom namentlich in der Fassade bestimmten Typus, dem man noch die Kirchen S. Frediano, S. Sisto, S. Anna, S. Andrea, S. Pierino, S. Paolo all' Orto als Gründungen des 12. und 13. Jahrhunderts anreihen könnte, steht ein anderer durch die beiden Bauten S. Agata (Abb. 112) und S. Sepolcro vertretener Typus gegenüber, der mit dem Erbauer des Baptisteriums Diotisalvi eng verknüpft ist

und also wohl auch bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts geschaffen wurde. Der 1118 gegründete Templerorden verbreitete sich schon vor dem Fall des Königtums von Lusitanien (1187) über ganz Europa. In Pisa baute er um 1150 eine Kommende, eine der vielen Stationen, die den nach dem heiligen Lande pilgernden Rittern Quartier und wohl auch Schutz bieten sollten. Es läßt sich von Ancona bis Brindisi eine ganze Straße solcher Gründungen verfolgen, der wohl eine andere zwischen Pisa und Ancona entsprochen haben mag. Die Kapellenbauten des Ordens verraten oft den Wunsch, die heilige Grabkapelle in Jerusalem nachzuahmen, deren Silhouette die Ritter auf Bleisiegeln aus dem heiligen Land mitzubringen pflegten. Es handelt sich jedesmal um einen achteckigen Centralbau mit oder ohne Umgang, mit steilem achteckigen Kegeldach; die Wände öffnen sich bei S. Agata in drei großen Fenstern mit Säulen, bei S. Sepolcro in zwei schmäleren Fenstern. Das innere Achteck von S. Sepolcro hat nur 9 m Durchmesser, einen 7 m breiten Umgang und 9 m hohe Pfeiler. Der Tambour reicht in eine Höhe von 16 m, das Kegeldach steigt bis zu 27 m. Der Kultus der 251 in Palermo hingerichteten hl. Agata hat sich von Sicilien aus nach Toscana verbreitet, ohne jedoch viel Boden zu gewinnen; die Heilige ist dagegen im Norden, namentlich am Rhein, viel verehrt worden.

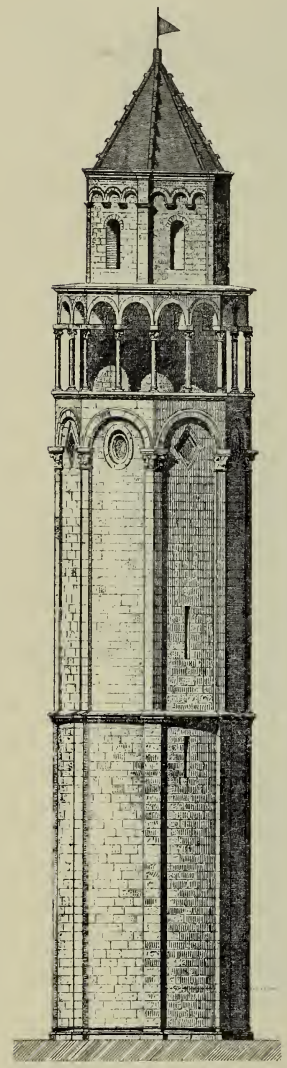


Abb. 113. S. Niccolò. Turm.

Man kann die Bauluft Pisas im 12. Jahrhundert sich gar nicht lebhaft genug vorstellen. Es muß ein Baufanatismus der Parochien und der einzelnen Geschlechter ausgebrochen sein, der von jedem politischen Erfolg, jeder neuen Kriegsfahrt wieder angefacht wurde. Aber auch das 13. und 14. Jahrhundert ruhte nicht auf den Lorbeeren aus. Abgesehen von dem Camposanto sind noch fünf größere Kirchenbauten vor 1400 entstanden: S. Niccolò, S. Caterina, S. Francesco, S. Martino und Sa. Maria della Spina.

Ob wirklich Niccolò Pisano es auch hier war, der, nachdem der alte pisaner Säulenstil sich, wie bei S. Michele in Lucca (die Fassade um 1200), überschlagen hatte, einen neuen der Gotik sich nähernden Stil gefunden hat? Die Tradition bringt ihn mit einer Reihe der vornehmsten Bettelordenskirchen des 13. Jahrhunderts in Verbindung (Padua, Santo; Venedig, Frari; Siena, S. Giovanni; Florenz, S. Trinità). Nach Vasari hätte er ferner in Faenza, Arezzo, Assisi, Cortona, Pistoja gebaut. Welcher

Zauberer konnte in einem kurzen Menschenleben solchen Ansprüchen genügen? Ist das Bild, das wir von Niccolò zu entwerfen suchten, richtig, so ist er der letzte, der der Gotik zum Siege verholfen hätte. Seine apulische Heimat legte ihm den „langobardischen" Stil unendlich viel näher. Das Kapitel: „Niccolò Pisano als Architekt" muß erst noch geschrieben werden.

Der Turm von San Niccolò (Abb. 113) nach dem Campanile der schönste

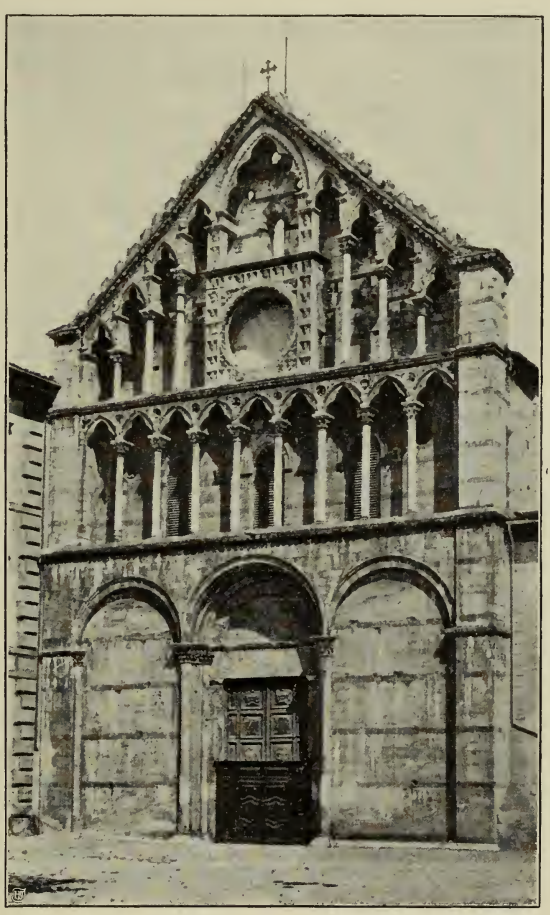


Abb. 114. Sa. Caterina.

Turm Pisas, schließt sich im ganzen dem des Domplatzes noch eng an. Der achteckige, von Lisenen besetzte Unterbau läuft in acht Rundbogen auf korinthisierenden Kapitellen aus, in denen die über Eck gestellten Quadratfenster sitzen. Darauf eine auf sechzehn Säulen ruhende Loggia, über die später noch ein sechsseitiger Pavillon mit Helmdach gesetzt wurde. Die elegante, nach innen zu in vierundzwanzig steigenden Bogen auf Säulchen sich öffnende Wendeltreppe soll Bramante bei seiner Belvedere-Treppe als Vorbild gedient haben.

Sa. Caterina und S. Francesco sind die Vertreter des neuen Stiles. Nament-

lich San Francesco ist ein klares Beispiel für den Typus der Bettelordenskirchen: einschiffig, ohne Wölbung, mit breitem Querschiff und den Chorkapellen. Es ist dieser Typus durch die eigenen Vorschriften des hl. Franz geschaffen, der eine vor allem der Gemeinde und dann erst dem Priester dienende Predigtkirche einfachster Konstruktion mit wenigen Kapellen wünschte. Die Fassade von Sa. Caterina (Abb. 114)

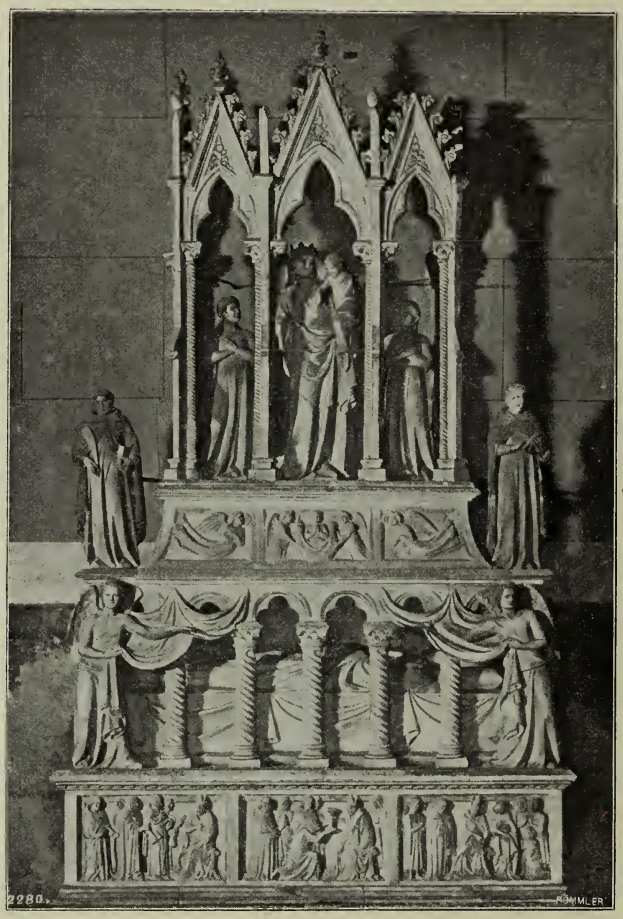


Abb. 115. Nino Pisano: Grabmal des Erzbischofs Saltarelli († 1342). In Sa. Caterina.

behält den pisaner Stil bei; aber sie giebt statt der bisher üblichen drei Reihen nur zwei Säulenstellungen mit Dreipaßbögen, die im oberen Abteil, dessen Mitte durch ein quadratisch eingefaßtes Rundfenster unterbrochen wird, dem Dachwinkel folgend ansteigen. Das Jahr 1262 gilt als Erbauungszeit; ich glaube bestimmt, daß die Fassade erst im 14. Jahrhundert, und zwar nach der von Orvieto entstanden ist.

Das Innere von Sa. Caterina enthält wertvolle Skulpturen und Malereien des Trecento. Das Grab des pisaner Erzbischofs Simone Saltarelli (gest. 1342)

von Nino Pisano (Abb. 115) mit den biographischen Reliefs am Sarkophag und dem bekannten Vorhangmotiv gehört zu den größeren und sicher den glücklichsten Grabmälern des Trecento. Von Ninos Hand sind auch die beiden Gestalten einer

Abb. 116. Nino Pisano: Gabriel. In Sa. Caterina.

Abb. 117. Nino Pisano: Maria. In Sa. Caterina.

Verkündigung aus Holz (Abb. 116 u. 117), die schönste Arbeit dieser oben besprochenen Gruppe.

Ueber Francesco Traini ist schon ausführlich geredet worden. Sein hier befindliches Hauptbild „die Glorie des hl. Thomas von Aquino" (Abb. 120) wird vom Cicerone

Abb. 118. Nino Pisano: Altar. San Francesco.

Abb. 119. S. Martin und der Bettler. Relief am Portal von S. Martino.

folgendermaßen gewürdigt: Hier sollte die geistige Einwirkung, die der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Ratgeber) machte dies auf die leichteste

Abb. 120. Francesco Traini: Thomas Aquinas. In Sa. Caterina.

Weise mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Christus geht je ein Strahl auf jeden der sechs Apostel und drei auf den in der Mitte thronenden hl. Thomas; von jedem Apostel und von den weiter unten stehenden Heiden Plato und Aristoteles geht je ein Strahl auf den Kopf des Thomas; von dem Buch

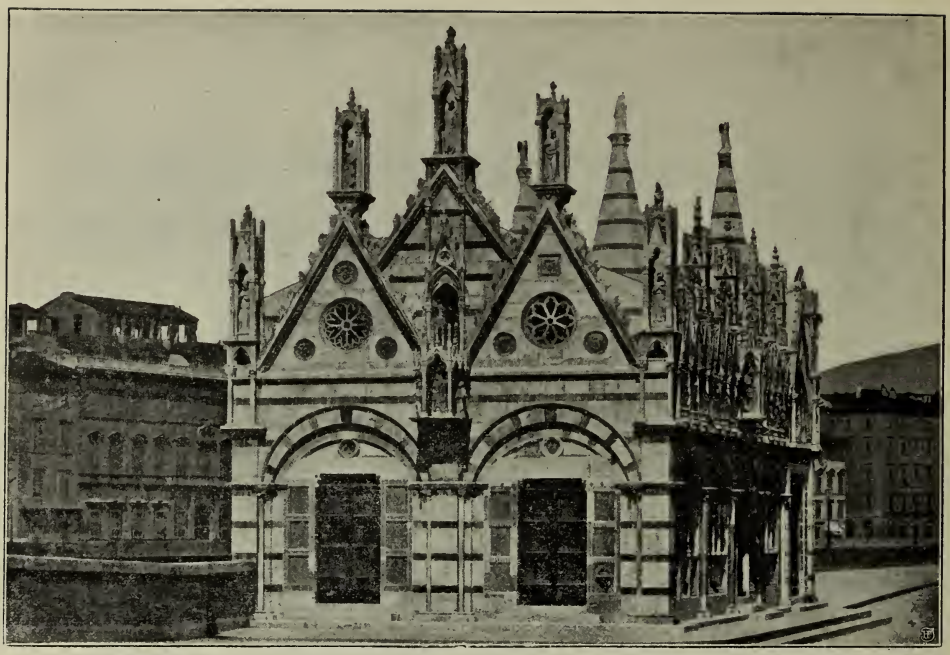


Abb. 121. Sa. Maria della Spina. Weſten.

Abb. 122. Propheten an Sa. Maria della Spina. Außen.

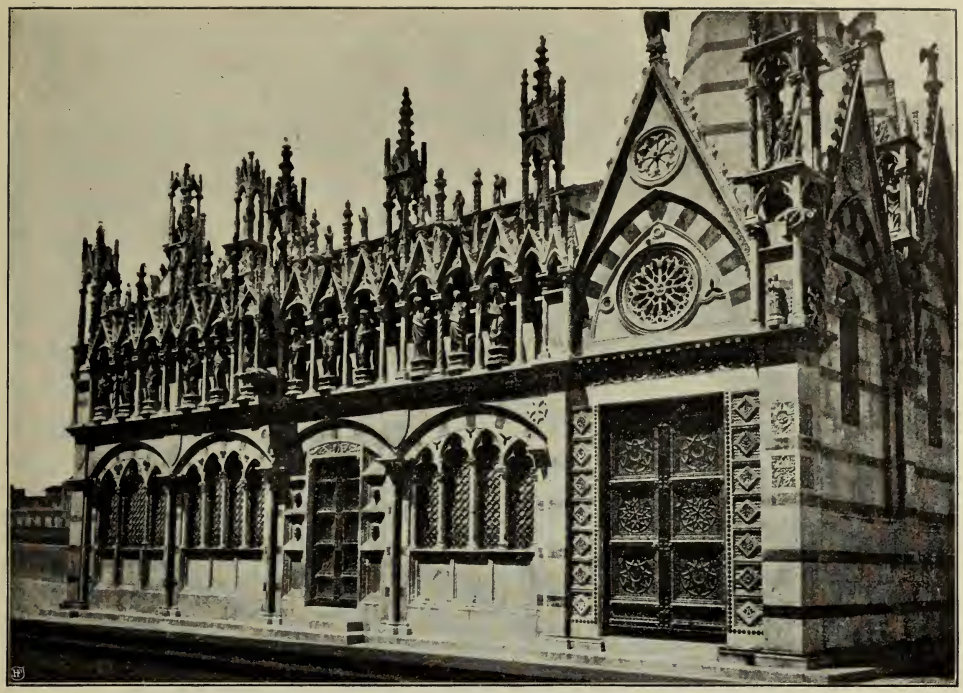


Abb. 123. Sa. Maria della Spina. Süden.

Abb. 124. Propheten an Sa. Maria della Spina. Außen.

des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten versammelten Geistlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzer. Das Wesentliche in dieser ganzen Darstellung ließ sich schon mit dem bloßen Lineal herausbringen. Man darf es bedauern, daß die Theologie den Künstlern Gedankengänge vorschrieb, während sie aus eigenen Kräften die gegebenen Grundideen höher verherrlicht haben würden." Das Buch citiert die Bibelstelle der Weisheit Salomonis 8, 7:

Abb. 125. Christus und Apostel an Sa. Maria della Spina. Außen.

„Mein Mund soll die Wahrheit reden und meine Lippen sollen hassen, was gottlos ist." Der bekehrte Ketzer ist der arabische Philosoph Averroes.

S. Francesco ist erst seit einem Jahre wieder der alten Bestimmung als Kirche zurückgegeben. Leider sind die 1342 datierten Fresken Taddeo Gaddis im Chor bis auf die Deckenbilder verloren gegangen. Dagegen sind die schon erwähnten Fresken von Niccolò di Pietro Gerini von 1392 im Kapitelsaal (Passionsscenen) erhalten und sehr wichtig. Auf den Hochaltar ist (Abb. 118) der Altar Tommaso Pisanos, des Sohnes und Schülers Andreas, aus dem Camposanto wieder zurückversetzt worden. Er trägt die Unterschrift:

Tommaso figliuolo del maestro Andrea
Faceva questo lavoro et fu Pisano.

Die sonst noch ziemlich kahle Kirche enthält in einem Anbau am rechten Seitenschiff das nach 1413 entstandene Grabmal des Piero Maggi und seiner Frau Johanna mit dem Cristo morto, Maria und Johannes als Halbfiguren, an der Seite zwei geflügelte nackte Genien, die das Wappen halten. Hier kommt

Abb. 126. Nino Pisano: Madonna di latte. Sa. Maria della Spina.

ein Marmorarius von der Richtung Urbanos da Cortona zu Worte und unser Verdacht lenkt sich auf jenen Chellino (Michellino) da Pisa, der unter Donatello in Padua seit 1446 mitarbeitete.

Von der Kirche San Martino ist das Relief über dem Portal (Abb. 119) mit der Darstellung der Mantelspende des Heiligen zu erwähnen, eine überraschend freie und lebendige Darstellung aus der Mitte des Trecento. Auf dem Altar einer Seitenkapelle steht ein kleines 1390 datiertes Madonnenbild von Andrea di Bartolo aus

Siena, das außer einer großen Assuntatafel (heute bei Mr. Yerkes-Newyork) das einzigste erhaltene Werk dieses Schülers von Bartolo di Fredi und Genossen Taddeo di Bartolos ist.

Und nun endlich der Juwel der Trecentobaukunst in Pisa, die Fischerkirche S. Maria della Spina am Arno (Abb. 121—128).

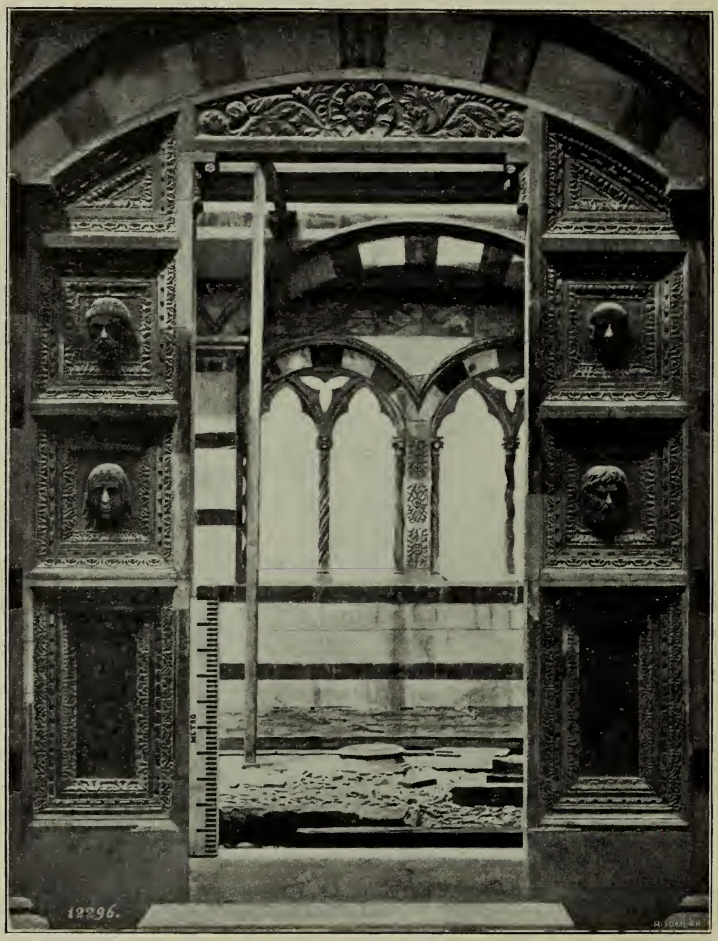


Abb. 127. Portal von Sa. Maria della Spina.

Das der Benutzung entzogene Kapellchen ist ein Schmuckkästchen einzigster Art, außen und innen im blendenden Schmuck des strahlenden Marmors. Das Kirchlein wurde 1230 von den Gualandi als offene Halle gebaut, als Gebetshalle für die sich einschiffenden Schiffer und Reisenden; es unterstand der Zunft der Marinari. 1333 wurde die Halle geschlossen und zu einer Kapelle ausgebaut, um einen aus Jerusalem erbeuteten Dorn der Krone Christi (daher der Name) aufzunehmen. Die Halle wurde nun zum Chor verwandelt und das ganze Aeußere mit einer Fülle von Fialen, Tabernakeln und Statuen (Abb. 122, 124, 125) überschüttet, die Thore

(Abb. 127) mit Masken verziert. Trotz aller Ueberladung wirkt das Ganze wie ein großer Reliquienschrein im blendendsten Schmuck des Marmors. Giovanni Pisano ist hier nicht mehr thätig gewesen, wohl aber die an ihn sich anschließende Steinmetzenschule (Cellino di Nese, Nino [1359], Lupo, Lino und andere), welche, obwohl im einzelnen derb und übertreibend, roh und schematisch, doch ein glückliches Ensemble geschaffen hat. Das Innere beherbergt eine säugende Madonna Nino Pisanos (Abb. 126), die auf einem 1523 errichteten Renaissancealtar (von Girolamo da Carrara) steht. Das Werk ist stark genrehaft, aber von feinster intimer Beobachtung mit Betonung der mütterlichen und kindlichen Regungen. Auch die Madonna und der Petrus auf dem Hochaltar (Abb. 128) gelten als Werke Ninos, während der Johannes später

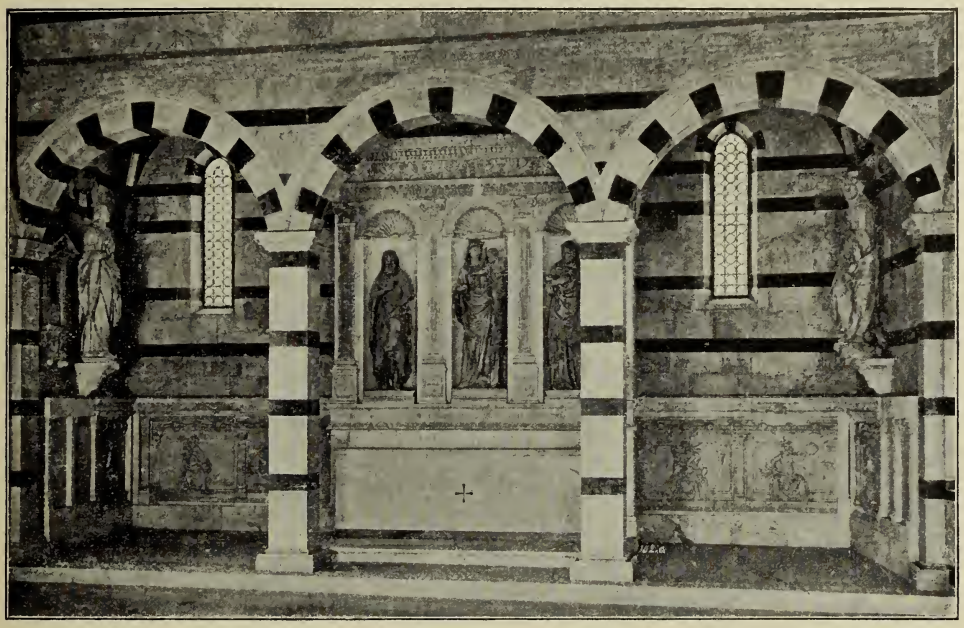


Abb. 128. Sa. Maria della Spina. Chor.

hinzugefügt ist, wohl gleichzeitig mit den 1521 angebrachten Nischen. Die Verkündigungsfiguren seitlich vom Ostaltar sind 1566 von Stoldo Lorenzi da Settignano (gest. 1583) gearbeitet. Das kleine 1534 von Petrus Chellinus gestiftete Tabernakel ist eine Arbeit Stagio Stagis. Benozzos Tabernakel von 1485 und Sodomas Tafel von 1542 sind nicht mehr an Ort und Stelle, ebensowenig wie le figure della pietà e due angioli aus Terrakotta, die Benozzo 1485 in Florenz für die Spina bestellte. Die höchst eigenartigen allegorischen Reliefs der Altarbrüstung von Andrea Guardi sind 1461, d. h. 1462 des stile pisano, signiert.

Sie stellen, von rechts beginnend, dar:

1. Die Prudentia, auf Sessel mit Greifen und dem Symbol der Schlange. Hochgegürtet im antiken Gewand, das von Schulterspangen gehalten wird. Hals nackt.

2. Temperantia, auf Löwensessel; Wasser von einer Urne in die andere gießend. Die Henkelvasen mit Zungenbändern.

3. Fides und Spes, jene auf Wolken sitzend mit großem Pokal, diese rechts davon in flacherem Relief, geflügelt, die Krone anbetend. Hier die Inschrift: Tempore Domini Michaelis Leonardi de Pisis huius ecclesiae operarii MCCCCLXII.

4. Fortitudo, auf Löwensessel, die Säule neben sich haltend, nach links gewandt.

5. Justitia mit Erdkugel und Schwert, auf Wolken thronend.

6. Charitas, auf Löwensessel, zwei Kinder im Schoß und die Flamme nach links haltend. Arme und Schultern nackt; komplizierte Bewegung.

Ueber den Reliefs läuft ein Puttenkranz und ein Palmettenlotosfries hin.

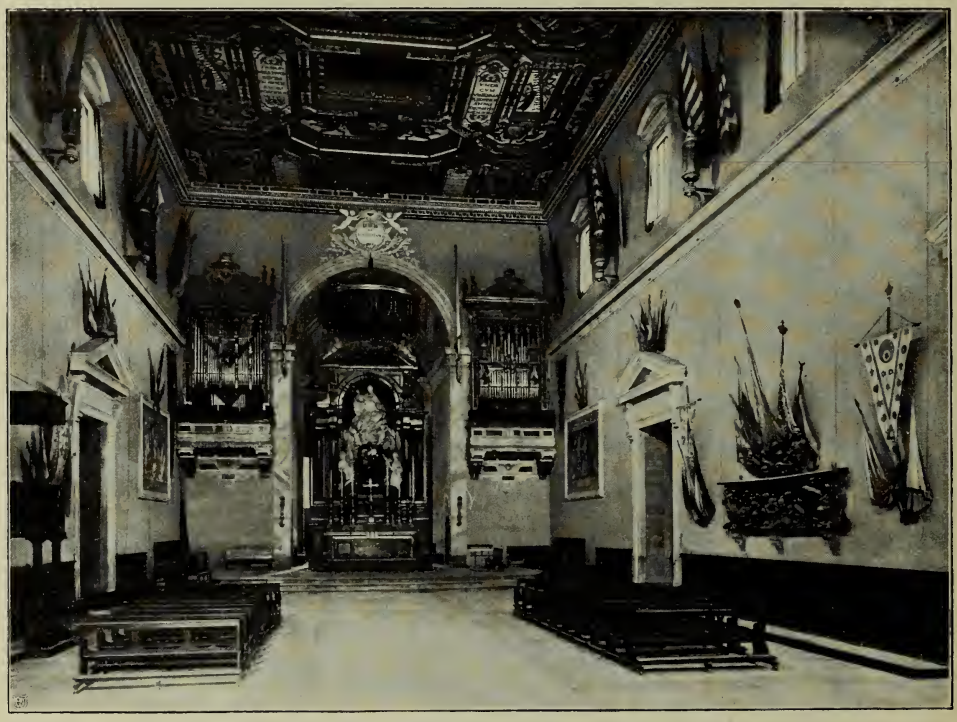


Abb. 129. S. Stefano de' Cavalieri.

Der Künstler ist derselbe Andrea di Francesco Guardi, der das Grabmal Ricci im Camposanto, die drei allegorischen Nischengestalten dort die Madonna über Bonannus' Bronzethür und die verschiedenen Tabernakel im Museo civico, S. Michele in Borgo und Sa. Caterina gearbeitet hat. Das Dokument vom 15. Juli 1461 (st. comm.) bezahlt dem Maestro Andrea da Firenze 68 Lire für diesen Coro di marmo.

Donatello hat sich urkundlich im Jahre 1426 in Pisa aufgehalten, als er für den Kardinal Raynaldo Brancacci (gest. 27. März 1427) das noch bei Lebzeiten von ihm bestellte Grabdenkmal für die Kirche S. Angelo e Nilo in Neapel mit Michelozzo und Pagno di Lapo zusammen arbeitete. Der herrliche kleine Rilievo schiacciato der Assunta wird damals in Pisa entstanden sein. Aber noch ein zweites, von ihm wenigstens modelliertes Werk von seiner Hand besitzt Pisa, das erst kürzlich

wieder entdeckt worden ist. Es befindet sich hinter dem Hochaltar der Chiesa dei Cavalieri di S. Stefano, der Ordenskirche eines am 15. März 1562 von Cosimo I. zum Andenken an seine Siege bei Montemurlo und Marciano gestifteten Ordens (Abb. 129). Die Büste Donatellos (Abb. 130) stellt den hl. Lussurio dar, in Kupfer getrieben und vergoldet; die Schädeldecke ist abnehmbar; ursprünglich war die Büste für San Sebastiano gearbeitet. Der Heilige war ein militärischer über San Rossore (bei Pisa) herrschender Befehlshaber; daher trägt er eine reiche Rüstung. Die Augensterne sind in Email eingesetzt. So wenig diese ganze Technik Donatellos Gepflogenheiten entspricht, so zweifellos scheint mir der Entwurf auf den Meister selbst zurückzugehen. Der steil abfallende Hinterkopf kommt in den gleichzeitigen Arbeiten Donatellos in Siena auch wieder vor. Der technische Gehilfe, der nicht Michelozzo sein kann, hat bei der Treibarbeit die große Anlage durch das Detail wieder verdorben*).

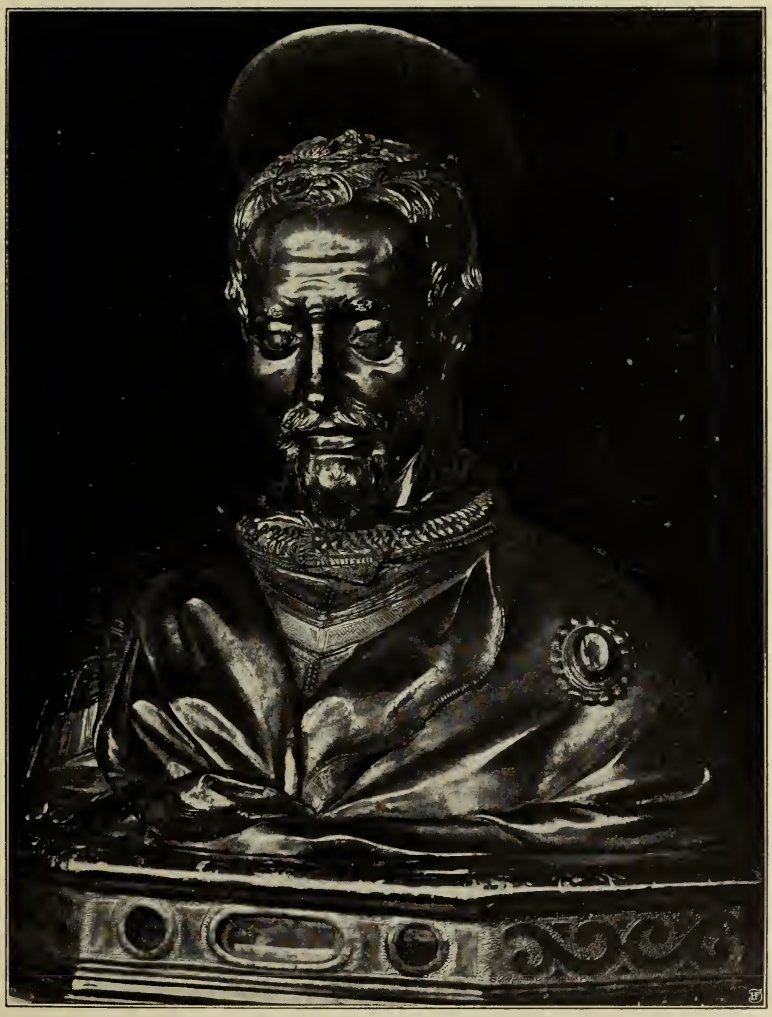


Abb. 130. Donatello. San Lussurio. In S. Stefano de' Cavalieri.

*) Von einer dritten Arbeit Donatellos in Pisa war oben S. 136 Anm. die Rede.

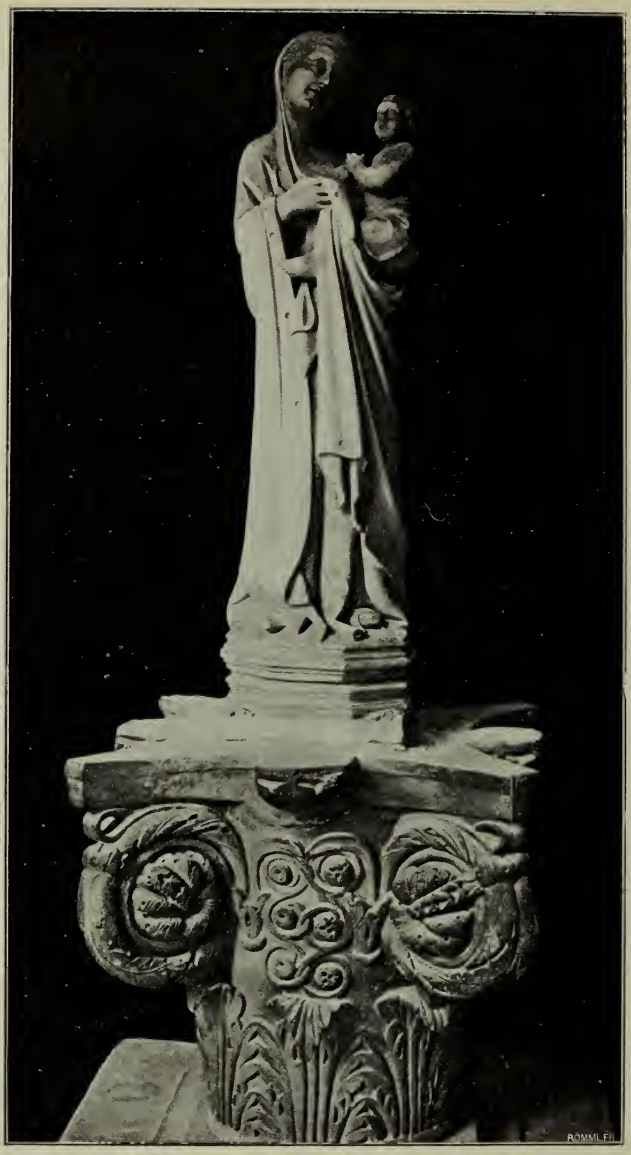


Abb. 131. Stagio Stagi: Madonna. Dom.

XII. Das 16. Jahrhundert.

Es wird dem Leser aufgefallen sein, wie stark Pisa sich schon im 15. Jahrhundert von Florenz bedienen läßt. Klug sichert es sich die vornehmsten Kräfte. Unter den florentiner Quattrocentomalern fehlt kaum einer von Lorenzo Monaco bis zu Ghirlandajo, der nicht begehrt, und was wichtiger ist, auch gekommen wäre. Masaccio, Zanobi Macchiavelli, Gentile, Benozzo, Paolo Schiavo, Botticelli, Mainardi, Granacci, Jacopo Sellaio, Davide und Benedetto Ghirlandajo finden sich ein. Baldovinetti

war von 1461—67 hier thätig; seine Werke sind verloren gegangen. Die 1493 erfolgte Uebersiedelung der großen Ghirlandajo-Bottega hat freilich ein unerwartet frühes Ende genommen. Am auffallendsten ist, daß ein Künstler von der Bedeutung Botticellis enttäuscht hat, so daß ihm nach dem Probestück der Abschied gegeben wurde. Sollten hier Umtriebe Benozzos die Veranlassung gegeben haben, der sich in seinem Monopol im Camposanto bedroht sah?

Abb. 132. Andrea del Sarto. S. Agnese. Dom.

Aehnlich liegt es mit der Plastik. Donatello ist gleichzeitig mit Masaccio in Pisa; er bringt einen Gehilfen Giusto di Domenico da Firenze mit, der dann mit Maestro Pippo di Gante die Kapelle für Messer Giuliano di Colino da Giusto in den Carmine in Marmor auslegt, für welche Kapelle Masaccio sein großes Altarbild malte. Es folgt jener Andrea di Francesco Guardi da Firenze, der 1451—74 in Pisa thätig war. An den Fenstern des Camposanto arbeiten noch zwei andere Florentiner: Salvi d'Andrea da Firenze (1457—62) und sein Onkel Simone di Domenico da Firenze (1457—62).

Auch der größte Architekt der Florentiner, Filippo Brunelleschi, ist in Pisa gewesen und zwar gleichzeitig mit den Freunden Masaccio und Donatello im Jahre 1426, um die bei der Erstürmung der Stadt zerstörten Brückenköpfe am Arno und die Citadelle neu aufzuführen. Die letztere ist durch vielfache Umbauten, namentlich durch den Bau von 1589 unter Ferdinand III. ganz umgeändert worden;

Abb. 133. Sodoma. Pietà. Dom. Chor.

die sogenannte Torre Guelfa dagegen stammt noch aus gotischer Zeit. Auch die Brückenköpfe sind seit 1875 mit dem alten Ponte al mare abgetragen worden. Brunelleschi ist noch zweimal, 1435 und 1440, in Pisa als Architekt thätig gewesen; auch von diesen Bauten ist nichts erhalten. Von Brunelleschis Citadelle aus hat 1529 Michelangelo die Verteidigung der Stadt geleitet.

Auch im 16. Jahrhundert fährt Pisa fort, die Künstler von Florenz und dann auch die aus Rom zu requirieren. Die meisten Namen sind schon beim

Gang durch das Museo civico erwähnt worden. 1518 arbeitet der Bottegagenosse Ghirlandajos, Ambrogio d'Asti, am Mosaik im Chor des Doms. 1531—40 ist Giov. Ant. Sogliani, 1534 Pierino del Vaga, 1536—41 Domenico Beccafumi, 1539—43 Sodoma (Abb. 133) für den Dom thätig. Andrea del Sarto hat seine fünf pisaner Tafeln vermutlich in Florenz gemalt und dann herüber gesandt (Abb. 132). Bronzino malt 1555 den Auferstandenen für den Dom, wo eine alte Tafel des Benedetto Pagni da Brescia mit der gleichen Darstellung entfernt wird; derselbe malt dann für die Cavallieri von S. Stefano eine Geburt Christi. 1550 kommen zu diesen florentiner Malern noch zwei florentiner Bildhauer, Battista del Tasso und Tribolo. Endlich ist seit 1562 bis 1612 auch Orazio Gentileschi, der Vater Artemisias, in Pisa thätig.

Abb. 134. Leggio. Dom. Chor.

Zwei Bildhauer, Pandolfo Fancelli und Stagio Stagi sind dagegen nicht Florentiner. Der erstere ist Mantuaner und seit 1523 am pisaner Dom thätig. 1254 macht er den großen Altar des hl. Biagio im Querschiff (die Statue von Tribolo), schon 1526 starb erjung an der Pest. Anastagio Stagi (Abb. 131) übernimmt seine Stelle als Marmorarius der Opera, arbeitet 1527 Weihbecken und Tabernakel für den Dom, 1528 den Leuchter der Osterkerze. 1544 erhält er 1750 Lire für die Kapelle San Luca im nördlichen Querschiff, 1545 dasselbe für die gegenüber liegende Kapelle San Matteo. Von ihm stammen auch die 12 großen Wandaltäre der Seitenschiffe. Er stirbt 1563.

Man darf sagen: der Dom war ein Schatzhaus höchsten Kunstbesitzes, als im Oktober 1595 der große Brand ihn heimsuchte, der zum Glück nur den Dachstuhl und die Westfassade ergriff. Der schmerzlichste Verlust waren die beiden Bronzethüren des Bonannus, die in der großen Hitze schmolzen; nur eine der drei konnte gerettet werden. Raffaello Pagni fertigte neue Wachsmodelle für alle drei Westportale (Abb.

135—137). 12740 Pfund der alten geschmolzenen Bronze wurden wieder verwendet. Das Feilschen der Dombehörde mit den Künstlern um die Form, den Guß und Preis der neuen Thüren ging ins Aschgraue. Domenico Portigiani leitete die

Abb. 135. Bronzethür. Dom. Hauptportal.

Arbeit, starb aber schon 1602 vor Vollendung des Gusses. Giovanni di Bologna (Abb. 138 u. 139), dem die Thüren lange zugeschrieben wurden, hat nur die Wachsmodelle übergangen und zum Teil selbst gearbeitet. Francavilla, Susini, Tacca, Mochi, Pagani und Gasparo Morra waren an dem großen Auftrag beteiligt.

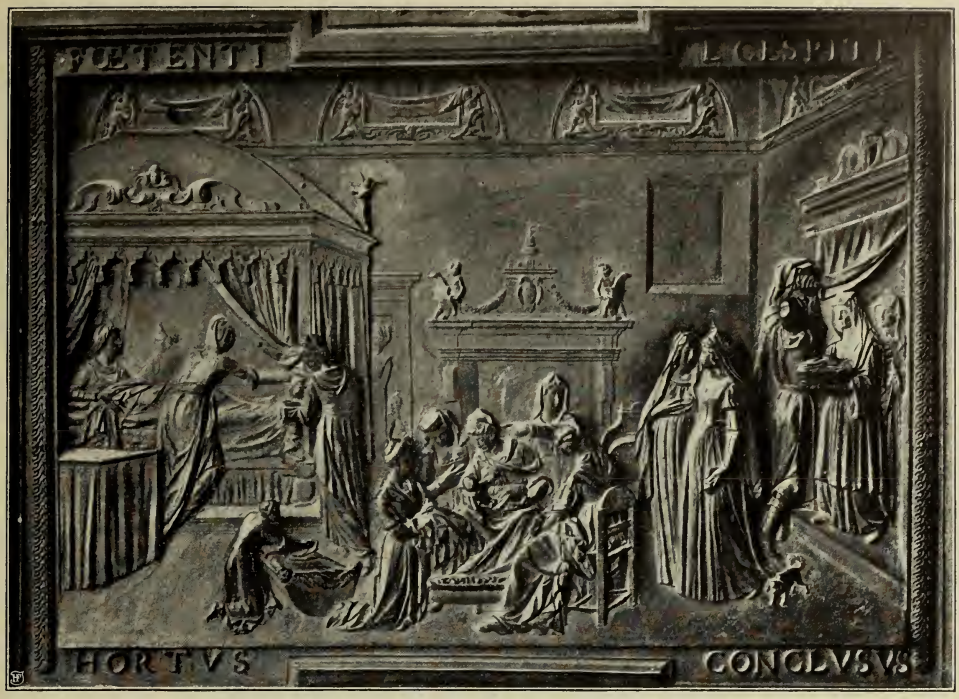


Abb. 136. Geburt Marias. Von der Bronzethür am Hauptportal des Doms.

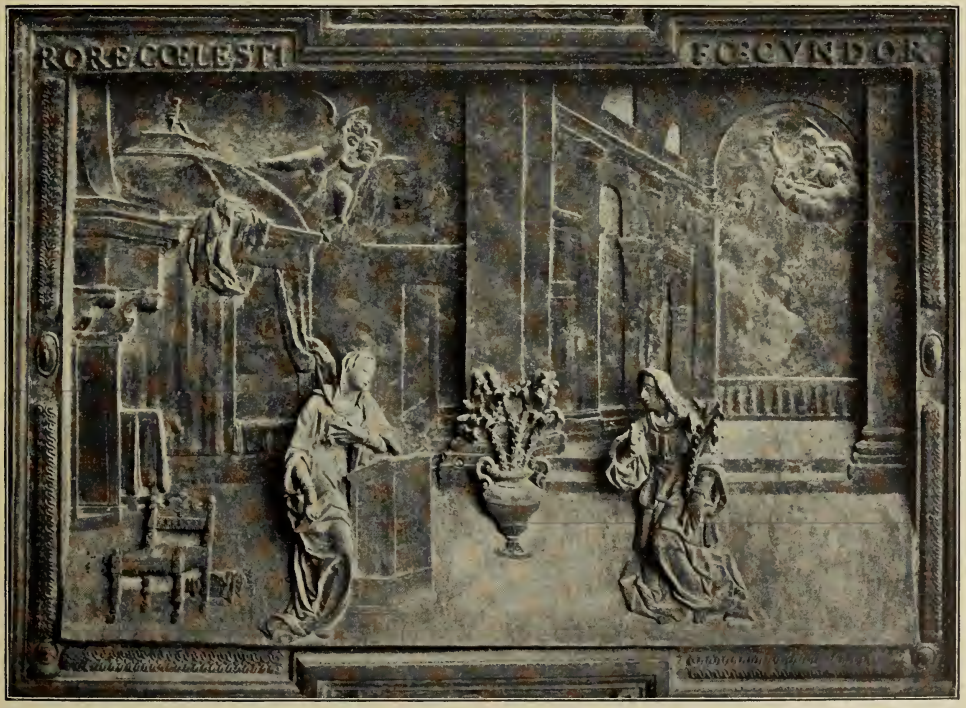


Abb. 137. Verkündigung. Von der Bronzethür am Hauptportal des Doms.

Nicht die Pisaner, sondern Ferdinand von Medici ist es, der 1602 dieses letzte Monumentalwerk Pisas zu stande kommen ließ.

Seit 1406 ist Pisas Lebenskraft gebrochen. Nach der Einnahme der Stadt

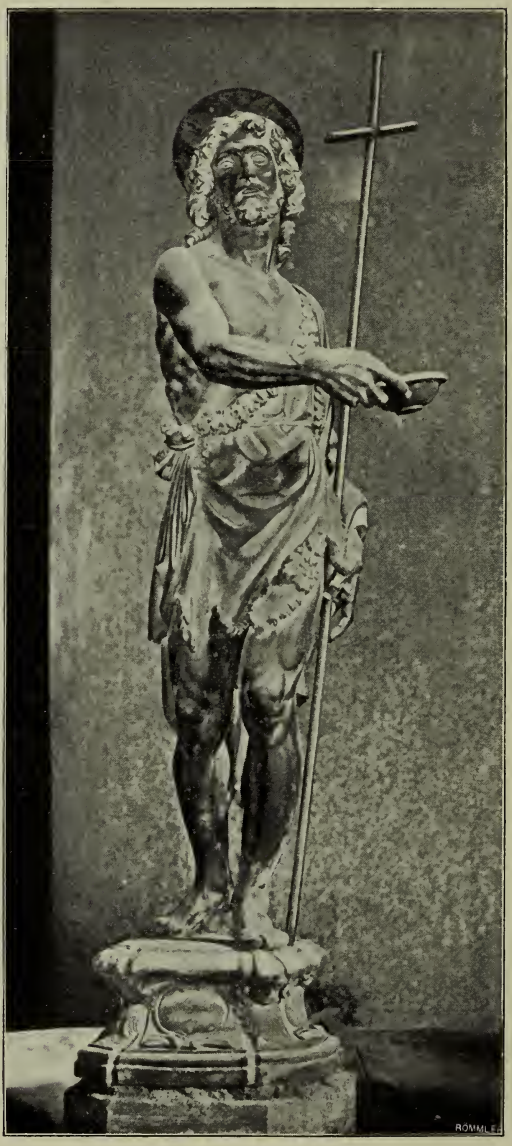


Abb. 138. Giovanni di Bologna: Täufer.

infolge des Verrats Gambacortos wanderten viele angesehene Familien aus. Als der französische Eindringling Karl VIII. 1494 gegen Florenz zog, suchten die Pisaner noch einmal in verzweifelter Gegenwehr das florentiner Joch abzuschütteln, was ihnen eine kurze Zeit der Selbständigkeit für fünfzehn Jahre sicherte. Um so schwerer

laſtete dann das doppelt empfundene Joch der Knechtſchaft wieder. Die Adelsfamilien wanderten nach Venedig, Genua, Neapel und Palermo aus, ſo daß 1551 die Stadt auf 8751 Einwohner ſank. Die Medici ſuchten durch die Be-

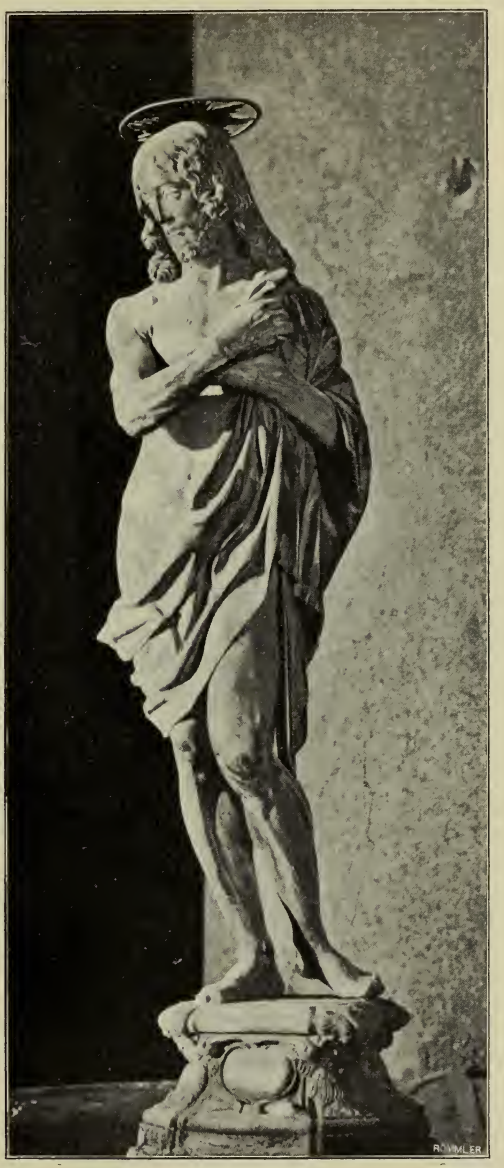


Abb. 139. Giovanni di Bologna: Chriſtus.

günſtigung der Univerſität und durch die Gründung des Stephansordens (1562) der Stadt eine neue Bedeutung zu geben. Es war zu ſpät. Auch die Gegenwart hat, namentlich wegen des Aufblühens des gefährlich nahen Livorno, der Stadt kein neues Schickſal ſichern können. Nur die Natur hat der Città morta das eigenartige, für Kranke

wichtige Geschenk einer fast bedrückenden Windstille erhalten. Auch hier ist es wieder einmal allein die Kunst, deren Macht allen Schicksalen der Jahrhunderte widerstand und die dem Pisa von heute den eigenartigen Reiz einer in Herrlichkeit versunkenen Stadt verleiht. Stadt- und Menschenschicksal war dem unerbittlichen Gesetz des Blühens und Vergehens unterworfen; unberührt von solchem Zufall, sich gründend auf Gedanken und Mächte, die nicht vergehen, hebt die Kunst in stolzer Schöne ihr wundervolles Auge heute wie stets über das so still gewordene Land.

Abb. 140. Rechtes Seitenportal der Domfassade.

Orts- und Sachregister

S. Agata 153 f.
Altamura 33.
Amphitheater 10.
Ancona (bucini) 151.
— Templerorden 154.
S. Andrea 153.
Amalfi 2, 5, 148.
S. Anna 153.
Antella bei Florenz 100.
Apulien 3, 21, 25, 28, 33, 43 ff., 49 f., 67, 147, 155.
Arezzo 100, 154.
Ascanio 12.
Bacchus-Vase im Camposanto 51.
Bäder Neros 10.
Ballspiel (giuoco di palla) 86, 144.
Baptisterium
Gründung 30.
Beleuchtung 32.
Stützenwechsel 32.
Seitenportal 33.
Täufer-Reliefs 33.
Monatsreliefs 35.
Immersionsbecken 37.
Verhältnis zu S. Agata 153.
Bari 3, 52, 149.
Barletta 33, 45.
Berlin, Altes Museum
Barnaba da Modena 132.
Desiderio, Marietta Strozzi 117.
Donatello, Mad. Orlandini 116.
Giovanni Pisano Lesepult 67.
Holzskulpturen 145 f.
Berlin, Altes Museum
Macchiavelli, Zan. 138.
Masaccio 136.
Sienesische Schule um 1400 130.
Sammlung Kaufmann 130.
— Hainauer 138.
Bitetto 154.
Bitonto 33, 45, 52, 55.
Bologna, Torre degli Asinelli 41.
Garisenda 41.
bucini 151.
Bovino 44, 47, 147.
Brescia 134, 136.
Brindisi 154.
Bronzegreif 22, 120.
Bronzethüren 24 ff., 49, 171 ff.
Brügge 141.
Bucini 150 f.
Byzanz
Bronzeguß 24.
Elfenbeine 25, 33 f.
Campanile des Doms 38 ff., 155.
Camposanto
Bau 18 f.
Bildwerke
Andrea Guardi 114.
Biduinus 111.
Bronzegreif 120.
Giovanni della Robbia 119.
Giovanni Pisano 115.
Grab Benozzos 109.
— Heinrichs VII. 112 f.
— Ricci 114.

Camposanto, Bildwerke
Grab Uppezinghi 120.
Guido da Como 110.
Nino Pisano 115.
Phädra-Sarkophag 118.
Fresken 71 ff.
Assunta 74.
Genesis 101 ff., 169.
Giudizio 80 ff.
Hiob 91 ff.
Inferno 84 ff.
Ostwand 89.
Potitus und Ephysios 99 ff.
Rainer 94 ff., 132.
Thebais 88.
Trionfo della morte 75 ff., 132, 136.
Marmorkruzifix 70.
Tabernakel über dem Eingang 70.
Canosa 52.
Capua 47.
Casa di misericordia 5.
Casauria (S. Clemente) 45.
S. Cassiano 111, 148.
Castel del monte 47.
S. Caterina 155 f.
Chinsica 10 f.
Citadelle 170.
Classe (Campanile) 41.
Codex Justinianeus 5, 148.
Cofanetti (Elfenbein) 25.
Comasken 37.
Cortigiano 75.

Dom
Anlage 14 ff.
Architekten 17.
Bilder in oder für den Dom 144, 171 u. passim.
Brand von 1595 171.
Bronzen 172.
Bronzethüren 24 ff., 171 ff.
Emporen 21.
Fassade 22, 171.
Marmoraltäre u. s. w. 171.
Nähte des Baues 20.
Säulen 22.
Weihe 17.
Dublin, Zen. Macchiavelli 137.

Elfenbeine (byzantinische) 25.
Etrusker 3.
Etruskische Cisten 50.
Exultetrolle 127.

Florenz
S. Appollonia 139.
Baptisterium 30, 31.
Campanile des Doms 41, 140.
S. Maria maggiore 136.
— novella 90, 94, 100.
Or San Michele 86.
S. Miniato 32, 100.
Porta della Mandorla (Dom) 119.
S. Trinità 154.
Stefano Bardini 145.
Foggia 50, 55.
S. Francesco
Bau 155, 162.
Fresken Taddeo Gaddis 162.
Grabmal Maggi 163.
Hochaltar 122, 162.
Holzfiguren 145.
Sakristeifresken 132, 162.
Frankfurt, Städelsches Museum 132.
S. Frediano 153.

Galatina, S. Caterina 33.
Genua 2, 6, 113, 175.
Barnaba da Modena 132.
Pal. Bianco 113.
Taddeo di Bartolo 133.
S. Gimignano 133, 145.
Goethes Faust 81 ff.
Grenoble (Taddeo di Bartolo) 134.

Hadrianstempel 10, 30.
Hafen 10, 13, 120.
Heinrich VII. 63, 112.

Jerusalem (Grabkapelle) 154.
Immersionsbecken 32, 56.
Josaphatlegende 75.

Kreuzzüge 5, 11, 154.

Lari 12.
Livorno 149, 175.
London, S. K. M. Donatello 136.
— Holzfigur 145.
N. G. Macchiavell 137.
Charles Butler 6, 129, 136.
Lucca, Dom, Reliefs 46.
— Büste des D. Bertini 117.
bucini 151.
S. Michele 154.
Lyon, Holzfiguren 145.

Mailand, Malerexkursion im Trecento 90.
bucini 151.

Maiorka 151.
S. Maria della Spina 114, 144, 161 ff.
S. Martino 163.
S. Matteo 143.
Meister des Trionfo della morte (Tafelbilder) 90, 136.
Meloria (Schlacht) 5.
Messina 96.
S. Michele.
  Bau und Fassade 152.
  bucini 151.
  Krypta 152.
  Marmorkruzifix 70.
S. Miniato al Tedesco 133.
Monatsbilder 35.
Monreale 25 f.
Montaperti (Schlacht) 5.
Montauban (Masaccio) 136.
Montecatino 24.
Monte Gargano 24.
Moscufo 45.
Museo civico
  Altar Simone Martinis 129.
  A. Guardi 146.
  A. Robbia 146.
  Bruno di Giovanni 130.
  Damastschärpe 128.
  Domen. di Bartolo 138.
  Elfenbeine 128.
  Exultetrolle 127.
  Francesco Traini 130.
  Gentile da Fabriano 134.
  Gera 130.
  Ghirlandajo 141.
  Giovanni da Napoli 136.
  Gobelins 126.
  Holzskulpturen 145.
  Kanzel Giovanni Pisanos 63 ff.
  Lorenzo monaco 130.
  Madonna Andrea Pisanos 128.
  Masaccio 136.
  Miniaturen 126.
  Nikolaus von Brügge 141.
  Paliotto 128.
  Pellegrini Meister 145.
  Raffaellino del Garbo 142.
  Sodoma 144.
  Sogliani 144.
  Spinello Aretino 132.
  Taddeo di Bartolo 132.
  Zenobi Macchiavelli 137.

Neapel 78, 136.
Neapel
  Incoronata-Fresken 78.
  Grab Brancacci 166.
S. Niccolò 126, 154.
Normannen 5, 45.

Orvieto
  Domchor 101.
  Domfassade 156.
  Gentile da Fabriano 134.
  Holzskulpturen 145.

Padua, Altichiero 98.
  Santo 154, 163.
Paestum 149.
Palermo (Eroberung von) 4, 16, 17, 120.
S. Paolo a ripa d'Arno 130, 147.
  — all' Orto 134.
Paris, Louvre
  Cimabue 125, 129 f.
  Giotto 125, 129.
  Gozzoli 125.
  Holzskupturen 145.
  Lorenzo monaco 130.
  Macchiavelli, Zen. 137.
  Marmormadonna 126.
  Taddeo di Bartolo 134.
  Turino, Vanni 125.
Pavia, bucini 151.
Peccioli 12.
Peloponnes 3.
Perugia 133, 139.
Pestjahr 1348 75, 132.
S. Pietro in Grado 13, 149.
Pistoja, S. Bartolommeo 37 f., 45.
  Dom, Grab Cinos 115.
  Niccolò Pisano 154.
  San Francesco 102.
Porta aurea 10.
 — S. Donnino 12.
 — di Lucca 12.
 — al mare 10.
 — del ponte 10.
 — Samuele 10.
 — della Spina 11.
Ponte al mare 170.
Ponte vecchio 144.
Pontedera 12, 113.
Pugnano 91.

Ravenna 41.
Ravello 5, 25.
S. Reparata in palude 10, 16.
Rigoli 91.

Rimini 116.
Ripafratta 12.
Rom, S. Clemente 100.
Gentile da Fabriano 135.
S. Roſſore 167.

Sakyamuni 75.
Saltarelli (Grab) 156.
Sanſepolcro 89.
Sarazenen 3, 4, 147, 151.
Sarkophag der Phaedra, Petersburg 51.
Seegeſetz 5.
S. Sepolcro 153.
Siena, Dom, Verkündigungsrelief 46.
— Kanzel 58.
Palazzo pubblico 100.
Scala 139.
Domopera 132, 140.
Accademia 132, 138 ff.
S. Siſto 153.
S. Stefano de' Cavalieri 167, 171.
Straßburg (Lorenzo monaco) 130.
Stützenwechſel 32.

Templerorden 154.
Terlizzi 33, 45.
Thore 10 ff.
Torre di Fame 6, 9.
— di Ferro 7.
— de' Giudici 7.
— Guelfa 170.
— S. Stefano 7.
— Uppezinghi 7.
— Vittorioſa 11.
Trani 25, 45.
Troja 33, 44, 52.

Venedig, Campanile S. Marco 41.
Gentile da Fabriano 134.
Frari 154.
Verrucca 12.
Vico Piſano 12.

Wien, Taddeo di Bartolo 134.

Perſonenregiſter

Aeneas 3.
Altichiero 98.
Ambrogio D'Aſti 143, 171.
Andrea di Bartolo 74, 163.
Andrea da Firenze 90, 94.
Andrea Piſano 113, 128, 146.
Andrea del Sarto 144, 171.
Angelico, Beato 104.
Antonio Veneziano 90, 94, 96, 132.
Arnolfo di Cambio 57, 58.
Averroes 86, 162.

Baldovinetti 168.
Bariſanus da Trani 25, 28, 42.
Barnaba da Modena 94, 132.
Bartolo di Maeſtro Fredi 90, 164.
Beatrix von Tuscien 4, 119.
Beccafumi, Domenico 171.
Begarelli, Guido 32, 36, 42, 43, 45, 50, 110.
Benjamin ben Jona 4.
Benjamin de Tudèle 7.
Bidninus 111, 148.
Boccaccio 78, 94.
Bode, Wilhelm 145.
Bonannus 10, 11, 24, 25, 26, 28, 33, 34, 41, 42, 50, 74, 171.
Bonifazio (conte) 3.
Borgognone 143.
Botticelli 104, 168 f.
Buggiano, Andrea 114.
Buggiardini 144.
Buonagiunta Giuntino 90.
Buono 152.
Buſchetto 17, 34, 44, 74.
Butler, Charles 6, 129, 136.
Bronzino 171.
Brunelleſchi 2, 170.
Bruno di Giovanni 130.

Caſtagno Andrea 125.
Caſtruccio, Caſtracane 6, 11, 130.
Cavalca, Dom. 75, 88.
Cellino di Neſe 70, 115, 165.
Cecco di Pietro 132.
Chellino da Piſa 163.
Chinſica 10.
Cimabue 125, 128 f., 130, 147.
Cino da Piſtoia 115.
Civitale, Matteo 117.
Correggio 144.

Dante 3, 6, 9, 30, 57, 60, 75, 82, 84, 112.
Dehio 81, 89, 120.
Deſiderio da Settignano 117.
Deſiderius da Montecaſſino 24.
Diotiſalvi 30, 42, 74, 153.
Dobbert 51, 53.
Domenico di Bartolo 138.
Donatello 61, 75, 136, 163, 166, 167, 169 f.

Donato 57, 58.
Donizone 4.
Duccio 132.

Eckermann 82.

Fancelli, Pandolfo 171.
Farinata degli Uberti 5.
Fazio degli Uberti 7.
Francavilla 24, 172.
Franz v. Assisi 48, 56, 37, 60.
Friedländer, Ludwig 89.
Friedrich II. 5, 45, 47, 50, 56.
Fungai 75.

Gaddi, Taddeo 74, 96, 130, 162.
Gambacorta, Giov. 6, 174.
Gelasius II. 5, 17, 128.
Gentile da Fabriano 134, 136, 168.
Gentileschi Orazio 171.
— Artemisia 171.
Gera 130.
Getto di Giacobbe 136.
Gherardesca, Ugolino della 6.
Ghiberti 104, 145.
Ghirlandajo, Domenico 74, 141, 168.
— Davide und Benedetto 168.
Giottino 130.
Giotto 2, 41, 50, 60, 61, 65, 74, 82, 90, 125, 129, 130, 140.
Giovanni di Coscio del Gese 90.
Giovani Pisano:
Architekt 69.
Herkunft 55 f.
Jugendarbeiten 43.
Kanzel S. Andrea Pistoia 62.
Kanzel im museo civico 63 ff.
Madonna im Camposanto 62.
„ in der Domsakristei 62.
„ in Prato 62.
„ in Padua 59.
Stifterstatue Scrovegni in Padua 62.
Verhältnis zu Franz v. Assisi 57.
„ Donatello 61.
„ Giotto 60 f.
„ Niccolò Pisano 55 ff.
Girolamo da Carrara 165.
Giovanni di Bologna 172.
— di Giovanni 90.
— da Napoli 136.
Giovanni di Nicola 130.
— di Paolo 74, 135, 139.
Ginsto di Domenico da Firenze 169.
— dei Menabuoi 130.
— Pisano 129.
Goethe 81, 82, 85, 86, 89, 92.
Gozzoli, Benozzo 69, 74, 104 ff., 125, 138, 142, 165, 168 f.
Granacci, Francesco 168.
Gregor VII. 5.
Guardi, Andrea di 114, 116, 118, 146, 165, 166, 169.
Guasparre di Antonio 70.
Guasti 151.
Guglielmo, fra, 153.
Guiscard, Robert 5, 44.
Guzmann, Dominicus 48.

Heinrich IV. 5.
Heinrich VII. 6, 63, 112.
Hiacintof 46.

Jacopo di Michele 130.
— Sellaio 168.
Isaia di Pisa 136.
Isotta da Rimini 116.

Karl IV. 12.

Lambert, Friedrich 142.
Lapo 57, 58.
Lasinio 81.
Leonardo 143.
Lippi, Filippo 137.
— Filippino 143.
Lorenzetti 74, 88, 90, 132.
Lorenzo monaco 130, 168.
Luca Tomé 132.
Ludwig von Bayern 98, 130.
Luigi Giani di Portogallo 142.

Macchiavelli, Zenobio 125, 137, 168.
Mahomet 86.
Mainardi 168.
Mackowsky 137.
Mantegna 104.
Marryat 151.
Martino di Bartolomeo 136.
Massaccio 61, 100 f., 135, 136, 168 ff.
Matteo di Giovanni 74, 135.
— dei Pasti 117.
Medici, Ferdinand von 174.
Melanus, Frater 44.
Memmi, Lippo 147.
Michelangelo 61, 77, 84, 170.
Michelozzo 166, 167.
Mino da Fiesole 116 f.
Mochi 172.
Montaperti 5.
Morra, Gasparo 172.
Mothes 17.

Nanni di Banco 119.
Nello di Vanni 130.
Neruccio di Federighi 90, 91.
Niccolò Alunno 139.
— dell' Arca 44.
— di Pietro Gerini 130, 132, 162.
— Pisano:
Antike Vorbilder 51.
Erwähnt 10, 38, 118, 128, 152, 154 f.
Herkunft 43 ff.
Kanzel im Baptisterium 48 ff.
Kanzel in Siena 58.
Reliefs in Lucca 46.
Tod 67.
Nicolaus v. Brügge 141.
Nino Lupo 165.
— Pisano 145, 157.
— de' Visconti 90.

Oderisio, Roberto 78.
Orcagna, Andrea 74, 75, 84, 88, 125, 130.
Orcagna, Nardo 85.
Orlandi, Deodato 129.

Pagani 172.
Pagni, Raffaelo 171.
Pagni Benedetto da Brescia 171
Pagno di Lapo Portigiano 166.
Palloni 130.
Paolo di Maestro Neri 77.
Pellegrinimeister 145.
Petrarca 12, 75.
Pesellino 137.
Pierino del Vaga 144, 171.
Piero di Lorenzo 137.
Pietro da Puccio 101 ff., 107.
Pippo di Giovanni di Gante 136.
Portigiani, Domenico 24, 172.
Priamo della Quercia 139.
Puccini Piero 90.

Raffaellino del Garbo 142.
Rainaldus 17, 18.
Reni, Guido 144.
Richter, Luise 58.
Robbia, Giov. 119, 146.
— Andrea 119, 146.
Roger 5, 31.
Rohault de Fleury 7, 8.

Sacchetti 94.
Sakyamuni 76.
Salvi d'Andrea 70, 169.
Sassetta 74.
Schiavo, Paolo 139.
Schmarsow 34, 37, 60, 146.
Serrano, Angelo 24.
Sigismund (Kaiser) 112.
Silvester II. 4.
Simone di Domenico 70, 169
Simonetti, Giacomo 90.
Simone Martini 74, 80, 129, 130, 147.
Simon de Ragusa 45.
Sogliani 144, 171.
Sodoma 144, 165, 171.
Spinello Aretino 99 ff, 132.
Stagio Stagi 165, 171.
Stoldo Lorenzi da Settignano 165.
Strozzi, Palla. 136.
Supino 75, 125, 130, 132, 139.
Susini 172.

Tacca 24, 172.
Taddeo di Bartolo 107, 125, 133, 153, 164.
Tanfani 130.
Thode, Henry 56, 60.
Tino da Camaino 63, 112 f.
Tommaso Pisano 120, 122, 162.
Traini, Francesco 130 f, 157.
Tribolo 171.

Ubaldo, Erzbischof 68.
S. Ubaldesca 145.
Uccello, Paolo 104.
Uguccione della Faggiola 6, 12, 130.
Urbano da Cortona 163.

Vanni Turini 125, 147.
Vasari 17, 130, 144, 154.
Villani, Giovanni 4, 13.
Visconti, Giangaleazzo 6, 90.
Volterra, Francesco da 90 ff.

Weisbach 129, 136.
Wilhelm von Innsbruck 41.
Wölfflin 104.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01410 1444